

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRACES : LA MÉMOIRE DU CORPS COMME SOURCE POUR UNE DRAMATURGIE
SCÉNIQUE ENGAGÉE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
ANDREA JAVIERA UBAL RODRIGUEZ

JUIN 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce projet de mémoire-création a été rendu possible grâce au soutien et à l'encouragement reçu par nombreuses personnes et institutions.

Merci tout d'abord à mes directrices de recherche Francine Alepin et Marie-Christine Lesage. Votre enthousiasme envers mon sujet, votre appui et votre rigueur ont été un soutien très important.

Merci    Gladys, Olga, Ray  n et Carmen de votre générosité, d'avoir partagé avec moi vos histoires qui ont nourri cette recherche. J'apprécie énormément votre implication dans cet exercice de remémoration qui n'était pas facile de réaliser.

Merci    L'  cole de Théâtre de l'Université Catholique du Chili et au programme Becas-Chile CONICYT, organismes qui m'ont permis de poursuivre mes études de deuxième cycle à Montréal grâce à des bourses.

Merci à l'  cole Supérieure de Théâtre,    Azra  lle Fiset et Francine Dussault pour avoir été toujours disponibles quand j'avais des inquiétudes de production et administratives.

Merci à l'équipe de création et production de TRACES, Eddie Rodgers, Catherine Bernier-Beaupré, Sabrina Gagnon-Dubois, Fauve Paradis, Catherine Lalonde et Mélanie Bergeron. Très spécialement, Mélanie Léger, je te remercie pour ton talent, ton travail, ton implication et ton amitié, tu es une magnifique partenaire sur (et en dehors de la) scène.

Merci    Michelle Chanonat d'avoir lu mes chapitres et corrigé mon français!

   Consuelo, Marlene, Hélène et leurs familles, merci de votre amitié, aide et compagnie pendant notre séjour à Montréal.

Je remercie mes amis et collègues au Chili et à Montréal qui ont encouragé mon travail, chaque mot, courriel, conversation, ou rencontre à la bibliothèque a été un coup de main très apprécié.

Finalement, je voudrais remercier ma famille : à mes parents Maria Eugenia et Eduardo, pour m'avoir appris à regarder ce qui se passe ailleurs et en même temps pour nous avoir donné l'opportunité d'une très belle enfance dans un contexte difficile pour notre pays. À mes frères Eduardo, Marcelo, ma sœur Valentina pour être toujours là, au moment précis.

Le plus gros merci est pour mes « *compañeros de ruta* », mes enfants, Gabriela, Vicente et Matías ainsi que la complicité et le soutien inconditionnel de Mauricio, mon mari. Je remercie de tout mon cœur de votre générosité, d'avoir accepté de changer votre quotidien chilien pour m'accompagner à cette aventure québécoise.

AVANT-PROPOS

J'ai grandi au Chili, pendant la dictature de Pinochet. Bien qu'étant enfant, je sentais une contradiction entre l'expression privée des sentiments et l'information que nous pouvions percevoir dans la presse à l'égard de la situation politique, qui, de toute évidence, influençait le quotidien. La censure établie par la dictature interdisait aux médias d'évoquer certains contenus, ce qui parallèlement créait une autocensure individuelle qui s'appliquait par méfiance, peur, négligence, désintérêt ou convenance.

Dans mon entourage, cependant, il était naturel de parler de la situation, des incertitudes du quotidien, des événements du 11 septembre 1973 et de la dictature qui a suivi. La contradiction, pour moi, résidait dans le fait de ne pas savoir avec qui parler des événements et de percevoir qu'apparemment, pour un grand nombre de personnes, les conséquences de la dictature étaient méconnues, dissimulées ou inexistantes, selon le cas. Puis, à 18 ans, j'ai été témoin de la transition vers une démocratie « à la chilienne », qui s'est installée en 1990 après les premières élections présidentielles, qui ont permis au peuple de choisir un nouveau président après dix-sept ans de dictature. Malgré cette ouverture, le refoulement et les non-dits sont restés très présents, souvent pour éviter de réveiller d'anciennes souffrances, ou en guise de contribution à la « réconciliation »¹.

J'ai gardé en mémoire les images, les souvenirs et les sensations de cette époque, j'ai essayé de retrouver les interrogations, les douleurs, les rages et aussi les bonheurs de mon enfance, dans une société qui hésitait à revisiter son passé. Devenue adulte, j'ai pris conscience que la mémoire est fragile si on ne l'entretient pas, et qu'il nous appartient de transmettre cette mémoire aux nouvelles générations.

¹ La « reconciliación » a été, au début du retour à la démocratie en 1990, une thématique abordée par les politiciens privilégiant la valeur de la paix sociale et la coexistence pour faciliter la gouvernance dans cette nouvelle étape politique du pays. D'une part, la réconciliation supposait le repentir et, de l'autre, le pardon. Dans un contexte très polarisé, la réconciliation finalement s'est traduite dans des choses non dites, et l'impunité sur les violations aux droits de l'homme.

J'ai donc abordé cette thématique de la mémoire comme une manière de comprendre le présent, avec ce travail de recherche situé dans le domaine du théâtre du mouvement, lequel utilise la mémoire du corps comme source d'une dramaturgie scénique engagée.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES TABLEAUX	VIII
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE ET LE CORPS	5
1.1 Pourquoi se souvenir	5
1.2 Le 11 septembre de 1973.....	9
1.3 Comment opère le souvenir?	14
1.4 La mémoire du corps	18
1.4.1 La mémoire du corps au théâtre	21
1.5 La corporéité.	22
1.6 Conclusion	24
CHAPITRE II	
LE CORPS ET LA SCÈNE.....	26
2.1 Le théâtre, le corps et « les principes qui reviennent ».....	27
2.1.1 Le geste	31
2.1.2 L'action physique	34
2.1.3 La kinésique et la proxémie.....	36
CHAPITRE III	
ANALYSE SENSIBLE DE LA CORPORÉITÉ	45
3.1 Les entrevues	46
3.2 Approche d'observation et analyse selon Laban.	48
3.2.1 Description générale des outils utilisés pour cette recherche.....	50
3.2.2 La <i>kinésphère</i>	51
3.2.3 La <i>dynamosphère</i>	53
3.3 L'expression définie par le geste.....	56
3.3.1 Nomenclature personnelle des gestes d'expression.....	58
3.4 Étude des matériaux	61

3.4.1 Gladys.....	61
3.4.2 Olga.....	62
3.4.3 Rayén.....	63
3.4.4 Carmen.....	64
3.5 Synthèse générale par rapport à l'observation.....	65
CHAPITRE IV	
MISE EN CORPS DE LA MÉMOIRE.....	70
4.1 Le laboratoire.....	70
4.2 Le matériel.....	72
4.2.1 Les gestes identifiés.....	73
4.2.2 Les thématiques reconnues ou constatées.....	74
4.3 La traduction.....	75
4.3.1 La transcription du corps.....	76
4.3.2 Transposition de l'espace scénique.....	77
4.3.3 Les projections.....	77
4.3.4 L'espace sonore.....	78
4.3.5 L'éclairage.....	78
4.3.6 Les costumes.....	78
4.3.7 Les objets.....	79
4.3.8 La langue.....	79
4.4 L'écriture scénique : la corpographie.....	80
4.4.1 Exemple de « traduction » d'un extrait.....	82
4.5 L'interprétation.....	84
CONCLUSION.....	88
APPENDICE A	
APPLICATION DE LA GRILLE D'ANALYSE.....	92
APPENDICE B	
LE MATÉRIEL.....	97
APPENDICE C	
LA TRADUCTION DU MATÉRIEL.....	102
APPENDICE D	
EXEMPLE DE TRADUCTION D'UN EXTRAIT.....	104
BIBLIOGRAPHIE.....	111

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.1 Grille d'analyse des entrevues	60

RÉSUMÉ

La mémoire du corps comme source de création pour une dramaturgie scénique engagée : tel est le point de départ de cette recherche-crédation. Ce mémoire présente le parcours emprunté pour aller de la théorie à la pratique, en proposant une méthodologie de travail d'écriture scénique à partir du corps - la corpographie, liée à l'idée de traces. Partant des souvenirs de quatre femmes ayant vécu le coup d'État en 1973 au Chili, la notion de mémoire du corps est conçue comme un processus dynamique, un système complexe créant un lien permanent entre le présent et le passé, élément de base pour la composition de *Traces*, notre mise en scène.

La thématique de la mémoire, l'histoire et les phénomènes mnémoniques ainsi que l'étude de la corporéité sont les enjeux essentiels de cette recherche. L'action physique induit des résonances au niveau sensoriel et rationnel qu'il faut découvrir et apprendre à lire afin de les utiliser dans la création scénique. C'est pourquoi l'approche de Laban en analyse du mouvement, à partir de l'observation des paramètres temporeux, spatiaux et dynamiques est étudiée et appliquée dans cette démarche. Elle a permis la lecture du corps et la collecte de matériel pour la création, et l'étude de la corporéité de quatre femmes qui ont bien voulu partager souvenirs, émotions et traumatisme, comme autant de pistes pour la conception du spectacle. Sont également abordés les mécanismes de la mise en jeu du travail du corps et du mouvement, dans le passage du langage du corps quotidien à un langage extra-quotidien, tel que décrit par Eugenio Barba, nécessaire pour la scène.

Mots clés : mémoire du corps, corporéité, écriture scénique du corps, coup d'État au Chili, femmes chiliennes, corpographie, Laban, Barba.

INTRODUCTION

L'objectif principal de cette démarche est la création d'une dramaturgie scénique, d'une partition (corpographie) issue de la mémoire du corps des femmes, ainsi qu'une réflexion sur les enjeux impliqués dans ce processus.

Il s'agit d'établir un chemin entre les traces de l'histoire serties dans le corps et les corps sur scène qui laissent des traces. La proposition consiste à passer de l'histoire vécue à la représentation de la mémoire issue du corps, celle de femmes ayant vécu le coup d'État du 11 septembre 1973 au Chili. « El Golpe »², événement lié à l'histoire sociale, politique et culturelle de mon pays, a marqué de manière radicale toute une société.

Ce sont les femmes qui les premières sont parties à la recherche de leurs maris, de leurs enfants. Ce sont elles qui sont allées frapper aux portes des militaires pour voir leurs enfants alors qu'elles risquaient leur vie, car il était interdit d'être dans la rue. Elles ont de la force, le courage d'affronter la terreur, de surmonter les humiliations, et de la persévérance au-delà du désespoir (Blaya, 2000, p. 92).

Comment développer un processus de création à partir de la mémoire du corps de ces femmes chiliennes? Comment intégrer cette information vécue par un autre corps pour l'interpréter? Ces questions sont à la base de cette recherche-crédation, qui part du postulat que l'analyse du corps en mouvement sera révélatrice d'une mémoire incarnée. Les constituants de la corporéité (mémoire et corps) sont considérés comme matériaux pour le processus d'élaboration d'une mise en scène. Ce travail comprend une recherche sur les thématiques de la mémoire et du travail du corps en scène, ce qui a permis par la suite d'aborder l'exploration, la réflexion et la systématisation du travail d'observation et d'analyse de la corporéité, pour terminer par le travail de traduction et l'interprétation des mouvements observés, dans le processus de création.

² « El Golpe », (le coup), c'est la manière dont les Chiliens nomment le coup d'État.

« Le corps sait des choses que la tête ne sait pas encore » : cette affirmation du chercheur, professeur et créateur Jacques Lecoq (1997, p. 22) nous propose une orientation initiale pour entreprendre cette traversée : une action physique signifie et cela a une valeur. Le corps s'exprime par les habitudes, les sensations, les mouvements, conscients ou non. Par ailleurs, c'est par l'intermédiaire du corps que chaque individu établit sa relation avec lui-même et avec la collectivité. Le corps devient porteur d'une charge biographique et culturelle particulière. Dans cette recherche, le corps est perçu comme objet tangible, lié au présent et aussi comme objet intangible, lié au passé.

D'un point de vue théorique, l'idée est de renforcer l'existence d'une dialectique permanente entre le biologique et le culturel en relation à la notion du corps, une approche inspirée notamment de la sociologie et de l'anthropologie a été développée.

Dans le chapitre I, sont abordées les thématiques de la mémoire et les phénomènes mnémoniques liés à l'histoire et au corps. Nous avons recueilli des informations à propos de la structure de la mémoire et de son caractère affectif. Puisqu'on se souvient plus facilement des événements sensibles, la mémoire posséderait une vision particulière, tout en faisant partie du collectif, car elle concerne aussi la construction identitaire de groupes sociaux. La mémoire se présente comme une construction rétroactive, subjective, sélective, avec ses oublis, ses erreurs et ses déformations, fortement liée au concept d'identité. Une classification de la mémoire proposée par Claude Filloux (1965), le travail de Paul Ricœur (2000) et son idée de triple attribution de la mémoire (à soi, aux proches, aux autres), ainsi que la notion de « corporéité », complètent notre étude.

Dans le chapitre II, les démarches de Barba (2008) et Lecoq (1997) sur le travail corporel de l'acteur sont présentées, pour comprendre les mécanismes de mise en jeu du travail du corps et du mouvement. La démarche d'Eugenio Barba sur l'anthropologie théâtrale explique le comportement du corps en situation de représentation. Les notions d'héritage et de « principes qui reviennent » sont pertinentes pour affronter le travail d'écriture scénique et de mise en scène, tout comme le travail de Lecoq sur l'étude et la classification des gestes, ainsi que les recherches de

Edward T.Hall (1971) sur le langage du corps développant le concept de proxémie (déplacements et positions du corps dans l'espace).

La méthodologie utilisée pour ce travail de recherche propose une réflexion à partir de l'observation et de l'analyse de plusieurs éléments tels que les gestes, les mouvements, les perceptions, les sensations, les images, les sons, le rythme, autant d'informations collectées lors des rencontres avec quatre femmes chiliennes qui ont bien voulu participer à la recherche. Lors des entrevues, puis en laboratoire, nous avons pu observer et analyser leurs gestes et mouvements, repris ensuite dans le processus de création et d'interprétation.

Le chapitre III, aborde l'analyse du mouvement selon Rudolf Laban (1994) et Irmgard Bartenieff (1970) pour l'étude du corps, leurs travaux cherchent à comprendre et à intégrer les dimensions cognitive et physique des mouvements à partir de l'observation. Cette méthode a été utilisée comme outil pour comprendre et nommer la gestuelle des femmes filmées lors des entrevues. L'analyse des paramètres du *Corps*, de l'*Espace* (la *kinésphère*), de l'*Effort* et de la *Forme* (la *dynamosphère*) donne la possibilité de découvrir les qualités dynamiques utilisées par la personne observée et de reconnaître quelle partie du corps bouge et comment et comment elle entre en relation avec l'espace. Quel est le mouvement produit? Quelles sont les actions prédominantes? D'où partent les impulsions? À la fin du chapitre, une synthèse de l'analyse des mouvements est présentée.

Enfin, le chapitre IV expose le chemin parcouru par l'équipe de création. Exploration et création impliquent de percevoir le corps dans son expression, utilisant et habitant un espace d'une manière particulière, où chaque action est significative. En cherchant à comprendre la mise en jeu dans un travail de composition, le défi était de produire un dialogue tangible entre théorie et pratique, et de créer une traduction scénique à partir de l'expérience corporelle d'une autre personne. Pendant cette étape, nous avons confronté le matériel proposé, c'est-à-dire les éléments issus de l'analyse des mouvements, de la mémoire déclarative des femmes et des souvenirs personnels, aux enjeux du travail du corps en scène, utilisant la corporéité des comédiennes-créatrices comme source d'intégration cognitive, affective et technique. Dans un second temps, nous avons développé la dramaturgie corporelle, en travaillant à agencer les actions physiques (à

corpographe), ce qui a abouti à la création d'une mise en scène pour deux actrices intitulée : *Traces*.

En bout de ligne, il faut souligner que, dans le parcours de cette recherche-crédation, le théâtre est considéré comme un territoire de rencontre, un véhicule de connexion avec les sensations des autres, un outil de construction d'une mémoire collective, comme Jacques Rancière (2008) l'écrit dans son ouvrage *Le spectateur émancipé* : « le théâtre est le lieu où une action est conduite à son accomplissement par des corps en mouvement face à des corps vivants à mobiliser » (p. 9).

CHAPITRE I

LA MÉMOIRE, L'HISTOIRE ET LE CORPS

1.1 Pourquoi se souvenir

Ma démarche consiste à expérimenter l'action du souvenir comme source d'un travail théâtral, pour tenter de partager des expériences vécues par des femmes chiliennes dans un moment déterminé de l'histoire du pays, d'apprendre, de comprendre, pour essayer d'appréhender leur présent ainsi que le notre en tant que société, et à faire une contribution au « droit de mémoire ».

Comme le dit Régine Robin, le souvenir lutte contre le processus de « démémoire », et il revient aux artistes de « procéder au repérage des traces avant qu'elles ne disparaissent, avant que ne s'établisse un grand "on efface tout et on recommence" » (tel que citée par Habib, 2007, p. 94). Robin propose de travailler sur ce qu'elle appelle « le droit de mémoire », réclamé par une partie de la population (qui en général manque d'une voix ou d'un canal d'expression) au-delà du « devoir de mémoire », qui répond à une obligation morale attribuée aux États, par des « lois mémorielles »³ établies en Europe à la fin du XXème siècle. Celles-ci visent à lutter contre la justification, la négation ou la minimisation des faits de violence ayant marqué l'histoire d'une nation. Elles obligent l'État à assurer la transmission de la mémoire des souffrances d'une partie de sa population, qui a été directement touchée par des événements violents du passé, tels que les guerres, le génocide ou l'esclavage. Le « droit de mémoire précède et transcende le devoir de mémoire » (Taubira, 2006, p. 164), il est un droit universel car il concerne la société dans sa

³ Par exemple la « loi Gayssot » de 1990, contre la négation du génocide des juifs, et la « loi Taubira » de 2001 qui reconnaît l'esclavage et la traite de personnes comme un crime contre l'humanité.

totalité, pas uniquement les victimes et leurs proches. Dans le cas du Chili, on peut parler de défendre un «droit de mémoire» face à un appel permanent à l'oubli de la part d'une certaine partie de la population.⁴

C'est en résonance avec ce « droit de mémoire » qu'il me fallait emprunter un chemin personnel, direct et intime, pour ce travail sur la mémoire, en donnant la parole à des individus ordinaires, en recueillant leurs souvenirs, de façon à ce que la responsabilité de leur mémoire nous soit transférée en tant que citoyens faisant partie de l'histoire.

« Quand on ne sait pas d'où l'on vient, on ne sait pas où l'on va » dit la sagesse populaire. Revisiter le passé d'autrui en dialogue avec mon propre vécu pour témoigner du présent : c'est ce qui a guidé mes pas dans cette exploration.

Au sujet des liens entre la mémoire et les arts, la recherche de Caroline Moine a été très inspirante. Dans l'ouvrage *Arts de mémoire* (Moine, 2007), elle discute de certains artistes allemands nés à la fin de la deuxième guerre mondiale, dont les œuvres témoignent des traces du traumatisme de la génération précédente (p. 115). Elle s'est interrogée afin de comprendre comment l'art peut contribuer au travail de réflexion sur des événements vécus pendant la guerre. À partir de sa pensée, je me suis demandée : comment l'art peut-il contribuer au travail de réflexion sur les événements déchaînés ayant marqué une nation ? Et comment entreprendre un travail de réflexion et de création qui a comme sujet la mémoire de quatre femmes chiliennes ?

La mémoire pose des questions qui, peut-être, trouveront réponse au fil du temps. Bien que les deux fassent un travail d'élaboration du passé, l'histoire et la mémoire ont des fonctions distinctes et accomplissent leur réflexion selon des angles différents. Cependant, un dialogue permanent entre mémoire et histoire renforce une relation étroite et complexe de complémentarité :

⁴ Par exemple, les mots d'Augusto Pinochet (ex-dictateur) lors de la commémoration numéro 22 du coup d'État : « Il vaut mieux se taire et oublier. C'est tout ce que nous devons faire. Nous devons oublier. Cela n'arrivera pas en ouvrant des nouveaux cas, ni en envoyant des gens en prison. OUBLIER: c'est le mot, et pour cela, les deux parties impliquées doivent oublier et continuer de travailler » (13 septembre 1995) Tiré de : <http://www.derechoschile.com/espanol/acerca.htm>

L'histoire s'efforce d'accentuer la densité de son regard sur les sociétés alors même que la mémoire se démène pour ne pas laisser oublier. Ces deux fonctions différentes interagissent, mais posent aussi des problèmes. La mémoire peut remobiliser une histoire endormie ou figée ; elle peut permettre à l'histoire critique de trouver un nouvel écho dans l'espace public. Dans d'autres situations, ce sont les études historiques qui peuvent remobiliser une mémoire enfouie ou instrumentalisée (Fink et Heimberg, 2008, p. 68)

Ainsi, la mémoire issue de l'expérience vécue, qui porte donc sur des faits particuliers, contribuerait à écarter l'oubli. La mémoire, particulière, subjective, sensorielle, affective, s'inscrit dans une perspective identitaire, et pourrait exercer une influence sur une histoire plus générale, exhaustive, qui se veut objective, mais qui présente de nombreux oublis. Cette influence pourrait rendre l'histoire plus investigatrice, stimulant les questionnements, la révision des faits et non seulement leur accumulation pour une mise en récit. La mémoire « n'a pas besoin de preuves pour celui qui la porte. Le récit du passé livré par un témoin - pourvu que ce dernier ne soit pas un menteur conscient - sera toujours sa vérité, c'est-à-dire l'image du passé déposé en lui-même » (Traverso, 2005, p. 19). La mémoire n'est pas une représentation directe du passé, mais une construction rétroactive, subjective, sélective, avec ses oublis, erreurs et déformations. Elle est un livre ouvert, qui se transforme et évolue de façon permanente, grâce aux nouvelles expériences et connaissances. Elle participe à la manière dont la collectivité se situe au présent et face à l'avenir. Portant sur des faits spécifiques, l'exercice de mémoire consiste à non seulement proscrire l'oubli, mais à constituer une perspective identitaire individuelle et culturelle.

Dans l'ouvrage *Culture et mémoire*, Jan Assman (tel que cité par Fink et Heimberg, 2008, p. 67) attribue certaines caractéristiques particulières à la mémoire. Selon lui, elle est biographique et communicatrice pour les faits qui remontent à une ou deux générations, soit les protagonistes, les témoins et leurs enfants (jusqu'à plus ou moins 80 ans). Elle est aussi culturelle et, concernant les faits plus anciens, capable de proposer un récit des origines. La mémoire collective, plurielle et divisée, participe à la construction identitaire de groupes sociaux. Mais, comme il y a autant de mémoires que d'individus, et donc de possibilités de voir le même fait sous des angles opposés, cela peut susciter bien des incompréhensions et des contradictions ! Traverso (2005) parle de « mémoires fortes », celles qui sont visibles, qui racontent les versions officielles de l'histoire, et de « mémoires faibles », correspondant aux histoires souterraines,

cachées, parfois interdites (pp. 56-57). C'est ce type de mémoire qui m'intéresse dans ce travail de recherche, pour installer un « contrepoint » entre une « puissance cachée » des « mémoires faibles » et ce que Ricœur (2000) appelle « la mémoire empêchée » (p. 158), en relation aux phénomènes de manipulation ou de négation de la mémoire, usuellement dans le but de dissimuler des abus du passé.

Dans le cas du Chili, après plus de vingt ans de retour à la démocratie et presque quarante ans après le coup d'État, les « mémoires fortes » sont surtout chargées de manipuler une partie importante de l'information pour effacer les traces du passé. La volonté d'avancer vers une « réconciliation et une unité » du pays transforme notre mémoire en une « mémoire empêchée ». On perçoit aussi le manque d'espace d'expression des sentiments pour les « mémoires faibles » ; l'insuffisance des instances de parole et de transmission empêche le partage avec les nouvelles générations des souvenirs et des histoires personnelles, familiales, institutionnelles, collectives et même, les histoires des lieux emblématiques. Les « mémoires faibles » agissent en des moments très précis, isolés et éphémères. On n'a pas le temps de se souvenir, on est occupé à survivre dans un quotidien très exigeant, aux horaires surchargés. Cela a rendu la population « amnésique » de son histoire. Cette « crise de la transmission au sein des sociétés contemporaines » décrite par Traverso (2005, p. 12) est amplement présente dans la société chilienne contemporaine.

Les nouvelles générations ont hérité de deux positions assez divergentes, présentes de manière évidente chez les chiliens. D'une part, l'habitude de se taire, de cacher ou d'ignorer le passé récent, exemplifié par l'expression : « Pourquoi se souvenir puisque c'est passé ? », et d'autre part se rebeller contre le silence et la structure sociale qui le contient. Parmi les nombreux exemples que je pourrais citer pour illustrer les visions qui cohabitent au Chili, l'hommage rendu à Miguel Krasnoff⁵ (ex-militaire détenu pour crimes commis pendant la dictature) en octobre 2011 à Santiago ; la volonté des autorités actuelles de modifier les textes officiels du programme d'histoire en 6^e année du primaire, afin de changer le terme de « dictature » pour celui de « régime militaire » ; celle de diminuer les heures de cours d'histoire dans les écoles ; la nomination récente d'un médecin ex-agent de l'intelligence chilienne comme directeur d'un

⁵ Voir http://www.cooperativa.cl/alcalde-labbe-homenajera-al-ex-represor-miguel-krasnoff/prontus_notas/2011-11-16/175316.html

hôpital; et enfin, le fait que la population donne son suffrage à des collaborateurs de Pinochet. Par ailleurs, d'autres ont travaillé à la création du « Musée de la mémoire » (2010), récupérant des lieux emblématiques d'emprisonnement et de torture pour les transformer en espaces accessibles à la communauté. Ils écrivent des livres, tournent des documentaires, autant d'œuvres et de projets développés par les victimes de la dictature et leurs familles, mais qui ne bénéficient pas d'une grande diffusion dans les médias.

Par ce travail de et sur la mémoire, je cherche à créer un espace de réappropriation de l'histoire, et je partage l'idée de Rebolledo (2006) qui écrit que « es legitimo querer hacer hablar al silencio de la historia y diferenciarlo del olvido »⁶ (p. 13). Mettre en perspective la mémoire de quatre Chiliennes était une manière de créer, à travers leurs histoires personnelles, un moment dramatique de l'histoire du Chili, pour partager, apprendre et essayer d'en comprendre les causes et les effets. Assumant l'évidence que le présent est une conséquence du passé, il me fallait absolument retrouver des traces authentiques de celui-ci avant qu'elles ne disparaissent, tout en considérant que « l'idée de travail de mémoire est une manière de rappeler que l'histoire ne consiste pas à juger, mais à tenter de comprendre à partir d'une description dense et plurielle » (Fink et Heimberg, 2008, p. 68).

1.2 Le 11 septembre de 1973

La historia de la nación, como toda construcción de discurso, es una manera más o menos premeditada de organizar lo que se recupera, lo que se silencia, lo que se olvida. En esta manera de operar, simbólicamente entran en juego privilegios y exclusiones que son definidos por los sectores que logran imponer su hegemonía y que escriben la historia oficial⁷ (Morana tel que citée par Rebolledo, 2006, p. 15).

Afin de mettre en contexte l'époque et les événements abordés dans les conversations avec les femmes rencontrées pour les besoins de cette recherche, il nous faut également expliquer les événements vécus par les Chiliens lors du Coup d'État du 11 septembre 1973.

⁶ « C'est légitime de vouloir faire parler le silence de l'histoire pour le différencier de l'oubli » (p.13)

⁷ Traduction : « L'histoire de la nation, comme toute construction de discours, est une forme plus ou moins délibérée d'organiser ce qui est récupéré, ce qui est réduit au silence, ce qui est oublié. Dans cette manière d'agir, de façon symbolique, entrent en jeu privilèges et exclusions définies par les secteurs qui ont réussi à imposer leur hégémonie et à écrire l'histoire officielle ».

Dans une volonté de confronter « mémoires faibles » et « mémoires fortes », je cherche à récupérer une partie de l'histoire non officielle, en sollicitant ma propre mémoire, marquée par mes expériences et celle de mes proches, en contrepartie de celle qui nous a été racontée par « les voies officielles » pendant la dictature et les vingt ans qui ont suivi.

Le 4 septembre 1970, le socialiste Salvador Allende est élu Président de la République. L'« Unité Populaire »⁸ devait être à la tête du pays du 3 novembre 1970 au 3 novembre 1976 (Mattelart et Mattelart, 2003, p. 77). Allende, ancien fondateur du parti socialiste au Chili manifeste son aspiration à une plus grande justice sociale, et à écarter l'exploitation des classes privilégiées envers les travailleurs (Debray, 2003, p. 22). Pour lui, les Chiliens, par les résultats de cette élection présidentielle, ont choisi la voie de la révolution pour rompre avec la dépendance économique, politique et culturelle, dans une « tentative de passer au socialisme par une voie pacifique » (Joxe, 2003, p. 124). Ainsi, Allende soutient le projet de déplacer le pouvoir exercé par un groupe minoritaire vers une ouverture au pouvoir des classes majoritaires. Il parle d'une « révolution sans fusils », tout en considérant que son gouvernement est « un gouvernement de classe parce que son idéologie dominante est celle de la classe travailleuse » (Debray, 2003, p. 31). Cependant, au cours de son mandat, une ambiance de division et une polarisation s'installe au pays. Le gouvernement doit faire face à des grèves, des blocages des routes, des sabotages ainsi que des pénuries provoquées par la droite afin de démoraliser les citoyens en manque d'aliments et d'articles essentiels. Soutenus moralement et économiquement par les États-Unis, qui veulent éviter la propagation du socialisme et du marxisme en Amérique Latine, la droite et les groupes du pouvoir économique du Chili sont en profond désaccord avec les politiques implantées par le gouvernement, telles que la nationalisation du cuivre, des banques, ou la réforme agraire.

Le 11 septembre, le soulèvement de la flotte à Valparaíso, principal port du pays situé à 120 km de la capitale, Santiago, donne les premiers indices de la gravité des événements à

⁸ Coalition de partis de gauche constituée par des socialistes, des communistes, des radicaux et des sociaux-démocrates, le Mouvement d'action populaire unitaire (MAPU), l'Action populaire indépendante (API) et la gauche chrétienne.

survenir. Les militaires, les forces armées et la police, sous le commandement du Général Augusto Pinochet, sont déterminés à prendre le pouvoir « por la razón o la fuerza »⁹.

Salvador Allende, installé à « La Moneda »¹⁰, diffuse un premier message radiophonique pour informer les citoyens de la situation et fait un appel à la prudence. Les militaires, constitués en une « junta militar » intégrée par les chefs des forces militaires (Pinochet, Merino, Leight et Mendoza), émettent une première « proclamation militaire » demandant à Allende d'abandonner le pouvoir, de quitter le gouvernement et le pays. Après quelques heures, un dernier message de déception, mais en même temps de courage, d'espoir et de gratitude envers les citoyens¹¹, a été diffusé par la radio « Magallanes » (le seul média progouvernemental qui n'était pas encore contrôlé par les forces militaires) : Allende refuse de quitter le palais du gouvernement qui est bombardé. Finalement, après avoir fait sortir ses collaborateurs, le Président se suicide.

Les militaires prennent le contrôle des institutions gouvernementales, des communications et des villes par la force et, parmi d'autres mesures, un « toque de queda »¹² qui interdit à la population de circuler en-dehors de certaines heures. C'est le début d'un changement radical de la vie politique, économique, sociale et culturelle du Chili, qui a laissé des traces qui divisent encore les citoyens. Pour certains Chiliens, c'était la fin d'un projet qui visait à construire une société plus juste et plus équitable et le début d'une sombre période de répression, une dictature, qui a considérablement augmenté les inégalités sociales, en proclamant un véritable « état de guerre » contre certains citoyens. Pour d'autres Chiliens, le 11 septembre a marqué la fin d'une période de désorganisation et de chaos, le « régime militaire » donnant au pays une société économiquement prospère.

Les conséquences du Coup d'État sont immédiates : interdiction des partis politiques, dissolution du Congrès National, fermeture et contrôle des médias par la censure, occupation des

⁹ « Par la raison ou la force » correspond à une devise nationale qui se trouve sur l'Écu national du Chili conçu en 1812 à l'époque de l'indépendance. Il fait référence à la devise latine *aut consiliis aut ense* qui veut dire : « ou par des conseils, ou par l'épée ».

¹⁰ Palais de la présidence.

¹¹ Voir : <http://lupo.sepe.free.fr/discours.allende.htm> (le dernier discours de Allende, consulté le 15 janvier 2012).

¹² Couvre-feu.

institutions publiques et des universités, installation systématique du couvre-feu, violations de domicile et détentions arbitraires. Les jours suivant les événements, toutes les denrées alimentaires manquantes étaient de retour sur les étals des magasins et des supermarchés. Les organismes de sécurité de la dictature commencent un travail de répression très agressif, agissant à long terme et dans l'ombre de la désinformation et de la peur. Des centres de détention et de torture sont créés à Santiago (comme le Stade National et le Stade Chili) et le long de tout le territoire. Selon le Rapport Rettig¹³ (http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html), de septembre 1973 à mars 1990, plus de 33 000 personnes ont été détenues, 50 000 ont été torturées, 5000 sont mortes ou disparues et plus de 100 000 se sont exilées. La persécution politique s'exerçait de manière brutale aussi bien contre les idées, les rêves et les activités professionnelles, que pour des délits concrets (Lira, 2008, p. 359).

Les Chiliens exilés ont été accueillis par divers pays, tels que le Mexique, la Colombie, l'Équateur, la Suède, l'Italie, l'Allemagne, la France, le Canada et les pays socialistes. Au Québec, 3000 Chiliens ont été admis entre 1974 et 1978 (del Pozo, 2009, p. 48). Immédiatement après le Coup d'État, des citoyens chiliens et étrangers se sont introduits dans les ambassades, dont celle du Canada à Santiago. Après être restés quelques semaines ou dans certains cas des mois comme réfugiés dans les délégations, ils ont réussi à sortir du pays.

La dictature militaire a duré dix-sept ans; elle s'est terminée en octobre 1988 par un référendum où 86 % de la population a voté pour le retour de la démocratie et l'élection d'un nouveau président. Patricio Aylwin est élu en décembre 1989 comme représentant de la Concertación¹⁴, coalition qui restera au pouvoir jusqu'en 2010 (avec 4 présidents entre 1990 et 2010), quand Sebastián Piñera, candidat de la droite, prend la tête du pays.

Ce sont les faits, alors la question à aborder est : comment configurer cette mémoire d'un fait réel, historique, social et personnel dans un cadre où l'état et un grand nombre de citoyens ont décidé de la refouler? Ma porte d'entrée pour cette recherche-crédation est de travailler à partir des

¹³ Le Rapport Rettig, officiellement appelé « Rapport de la Commission nationale Vérité et Réconciliation » (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación - CNVR) est le résultat d'une enquête sur les violations des droits de l'homme commis sous la dictature de Pinochet au Chili de 1973 à 1990.

¹⁴ Coalition des partis d'opposition à la dictature.

sensations du corps. Certaines lectures m'ont donné des pistes à propos de la mémoire du corps, et les sensations qu'elle exprime, comme matériel pour entreprendre une recherche en travaillant sur cette thématique.

Dans son livre *Mon pays réinventé* (2003), l'écrivaine chilienne Isabel Allende exprime ses sensations après le Coup d'État: « Je me souviens de la peur comme d'un goût métallique permanent dans ma bouche » (p. 273), « Au début, la peur était un peu vague et difficile à définir, comme une mauvaise odeur » (p. 246), « Ce livre ne veut pas être une chronique politique ou historique, mais une série de souvenirs, lesquels sont toujours sélectifs et colorés par l'expérience et l'idéologie personnelles » (p. 240). Dans l'ouvrage *Historia de la vida privada en Chile* (2008), une compilation des expériences de vie de Chiliens dans un contexte spécifique de l'histoire contemporaine, le chapitre écrit par Elizabeth Lira (2008) (« La vida como sobreviviente, secuelas de la dictadura en sus victimas »¹⁵) exprime les sentiments et sensations des anciens prisonniers politiques. On retrouve des passages liés aux sensations physiques : « la memoria del dolor se resiste a ser compartida para causar más dolor »¹⁶ (p. 369), « cantábamos en silencio »¹⁷ (p. 365), « Recuerdo que esa noche el terror me endurecía la piel y las rodillas me sonaban como cascabeles. Así y todo, me asombraba la capacidad de mi mente alborotada por el miedo, para estar alerta y pensar... »¹⁸ (p. 365), « el dolor se extiende fuera del propio cuerpo »¹⁹ (p. 366). Ces souvenirs, liés à différentes images sensorielles très claires et puissantes, nous renvoient à ce « droit de mémoire » des « mémoires faibles » négligées ou déniées de manière systématique par les autorités et une partie de la population.

De cette manière, l'histoire de cette période du Chili a été reconstruite par « des histoires individuelles et collectives, avec des souvenirs plus ou moins précis, des oublis plus ou moins involontaires, des mémoires plus ou moins sélectives » (Kalfon, 2003, p. 8). Dans ma propre mémoire, point de départ de mon intérêt à travailler sur cette thématique, et bien qu'âgée d'à

¹⁵ « La vie en tant que survivant, conséquences de la dictature sur ses victimes ».

¹⁶ « La mémoire de la douleur se refuse à être partagée pour causer plus de douleur ».

¹⁷ « On chantait sous silence ».

¹⁸ « Je me souviens que cette nuit d'horreur endurec ma peau, et que mes genoux sonnaient comme des clochettes. Pourtant, j'ai été étonnée de la capacité de mon esprit qui, agité par la peur, pouvait encore être vigilant et penser ».

¹⁹ « La douleur s'étend hors ton propre corps ».

peine deux ans le 11 septembre 1973, certaines images et sensations sont demeurées nettes jusqu'à aujourd'hui, 38 ans plus tard... Je me souviens des avions de guerre parcourant le ciel, à travers la fenêtre ouverte de la chambre de ma grande mère Carmen; des bruits assourdissants lors du bombardement de la maison du Président Allende (à quelques rues de la maison de mes grands-parents) ; de ma peur et de mon geste d'embrasser le ventre de ma mère enceinte. Des jours qui ont suivi, je me souviens avoir perçu l'incertitude de mon entourage; mes parents n'allaient pas travailler à cause de l'occupation militaire à leur lieu de travail; d'un « oncle »²⁰ caché plusieurs jours chez nous et dont on ne devait pas parler. Chanter "*El pueblo unido, jamás será vencido*"²¹ hors de la maison pouvait être dangereux. Le fait d'avoir des souvenirs d'un âge si précoce n'est pas sans me surprendre, mais c'est surtout la puissance de ces images, qui m'accompagnent depuis tellement de temps, qui m'a décidée à aborder cette thématique, dans le cadre d'une recherche sur la mémoire qui émerge des sensations physiques liées au souvenir. Alors...

1.3 Comment opère le souvenir?

Comment chercher, dans les fragments de mémoire personnelle, une porte d'entrée pour retrouver un fragment de l'histoire d'un pays ? Il faut d'abord comprendre comment fonctionne la mémoire et quelle est sa structure. Elle est un système complexe, étudié en psychologie, philosophie, métaphysique, physiologie, neuroscience et en informatique. Autant de regards multiples sur une question vaste et mobilisatrice. Dans sa tentative de comprendre les différentes étapes du processus d'intégration de la mémoire et des éléments qui la constituent, Jean-Claude Filloux (1965) donne des pistes importantes pour en configurer une approche structurale et fonctionnelle. Il développe son travail sur des questions qui se sont révélées essentielles pour entreprendre une recherche-crédation sur la mémoire : quel est le substrat dernier de la mémoire ? Le corps ou l'esprit ? Où sont conservés les souvenirs? L'habitude est-elle une forme de

²⁰ Au Chili, on appelle « oncle » les adultes proches de la famille. Dans ce cas, c'était un collègue de mes parents qui était Député de la République au moment du coup d'État, les militaires le cherchaient, car il était aussi membre du Parti communiste.

²¹ « El pueblo Unido » (« Le peuple uni ne sera jamais vaincu »), chanson composée par Sergio Ortega et le groupe Quilapayún, était un symbole des partisans d'Allende et de son gouvernement de l'Unité Populaire. Je l'écoutais quand j'étais petite alors je la chantonnais souvent. Un jour (des semaines après le 11 septembre), nous étions au supermarché et ma mère m'a avertie de ne plus la chanter dans un endroit public, car cela pourrait être dangereux.

mémoire? Où finit l'habitude et où commence la mémoire ? Quelles sont les frontières qui séparent l'imaginaire du mnésique ?

Deux aspects ont été retenus: d'une part, l'organisation ou les modes de classification de la mémoire et, d'autre part, les processus d'évocation des souvenirs. Phénoménologiquement, la mémoire exprime une manière de se situer dans le monde, elle collabore à la compréhension du moi individuel, développé dans un contexte collectif. La structure de la mémoire comprend les aspects instinctifs, affectifs et représentatifs, ce qui en fait en quelque sorte la « clé de voûte de l'édifice intellectuel », qui concerne les capacités de langage, de jugement, de raisonnement, d'imagination et de création, entre autres (Nicolas, 2000, p. 6). Certains éléments sont essentiels au processus de l'acte de mémoire. En premier lieu, la conscience, qui implique de se tourner vers le passé, dans un mouvement qui change l'ordre du temps, qui place le souvenir dans le moment présent, en faisant abstraction du présent. Ensuite, les souvenirs, images ou ensembles d'images précis, relatifs aux événements passés, déterminés et datés. Puis l'image, concept relié au retour d'une perception en l'absence de l'objet qui l'a provoquée la première fois, dont la fonction est d'évoquer, de revoir. Et finalement l'imagination, reliée à la capacité de voir les images.

Diverses formes de mémoire, fonctionnant en parallèle et en collaboration, sont décrites par Filloux (1965). Dans sa classification, on distingue les souvenirs sous forme d'habitude, d'image et d'idées : les souvenirs-habitudes supposent de comprendre le concept d'habitude comme une structure motrice correspondant à une réaction apprise et intégrée par répétition. La mémoire englobe l'habitude en collaborant de manière parallèle dans les actions, ainsi les mouvements acquis se développent de manière mécanique sans demander une attention particulière (utiliser un vélo, emprunter un chemin déterminé, préparer un repas, etc.). Les souvenirs-images sont considérés par Bergson comme la mémoire « vraie », « la seule mémoire est celle qui imagine » (tel que cité par Filloux, 1965, p. 18), la mémoire qui fait retourner une sensation à travers une image représentative. De cette manière, la fonction des souvenirs-images est liée à l'imagination : il faut les voir, les revoir ou les évoquer pour se souvenir. L'image se situe sur les plans de la conscience, de la représentation et des idées. Il est possible d'avoir des images précises, déterminées, datées, relatives à des événements précis du passé. Puisqu'elles ne se présentent jamais de manière isolée, on peut donc les lire et les recomposer, les images-

souvenirs ne négligeant aucun détail. Ce processus est important, car il implique une structuration de la pensée dans la démarche de reconnaissance, localisation et organisation des représentations. Enfin, il est intéressant de remarquer que certains types d'images sensorielles, liées au goût, à l'odorat, à l'ouïe et à la vue œuvrent de façon simultanée, l'image visuelle restant fréquemment la plus claire. Pour les savoirs intellectualisés (ou mémoire abstraite), caractérisés par la pensée rationnelle et conceptuelle, le travail de mémoire se fait sur des expériences non vécues, qui se manifestent sous forme d'idées générales, sans exactitudes. Alors la reconnaissance se fait par une représentation virtuelle du passé, c'est pour cette raison que les savoirs intellectualisés représentent la mémoire des idées. À la question : comment passer du savoir au souvenir? Filloux répond que la transformation a lieu lorsque le savoir est reconnu par l'individu comme une acquisition propre et particulière. Par exemple quand on visite un lieu dont nous avons déjà entendu parler, quand on regarde des photos dont nous avons étudié l'histoire; par la suite, le souvenir de cet endroit évoquera nos savoirs intellectualisés, mais en interaction avec nos propres expériences vécues dans ce lieu.

À propos du processus de la mémoire, Filloux affirme que le souvenir est efficace seulement lorsqu'il est fixé, conservé et évoqué. La fixation d'une idée, d'une image ou d'un savoir ne peut se faire que lorsqu'il est possible de les évoquer ; la mémorisation serait donc la plus grande condition de fixation. L'ensemble de moyens pour fixer les souvenirs est appelé la mnémotechnique, elle peut être développée de différentes façons. Des facteurs importants entrent en considération dans le processus de fixation, comme : l'intensité de la situation vécue (ordre objectif et subjectif) et l'intérêt de la personne par rapport au sujet. L'information étant reçue surtout par les perceptions et les sensations, certaines conditions organiques et sociales pourraient faciliter le processus de fixation : l'intégrité anatomique des cellules cérébrales (par exemple, chez les très jeunes enfants, ou chez les aînés, un cerveau immature ou abimé ne permet pas de fixer), certaines heures du jour et les échanges respiratoires, entre autres. Chaque individu doit découvrir et comprendre son propre processus. Une fois l'information perçue et intégrée, elle est fixée dans la mémoire à court terme (ou mémoire transitoire), au sein d'un système de rétention instable, qui agit dans la mémoire immédiate (quelques minutes) puis dans la mémoire récente (quelques minutes à quelques semaines), pour finalement passer à l'étape de conservation dans la

mémoire à long terme (ou permanente). Cette étape suppose un mode de subsistance et « d'actualisation » (Nicolas, 2000, p. 10) dans l'esprit et dans le corps. La conservation dépend du temps qui passe avant que le souvenir fixé ne soit évoqué et de l'intérêt de ce souvenir. Cette étape se voit affectée par le phénomène de l'oubli, provoqué par l'atténuation du souvenir pendant l'espace de temps où il n'est pas évoqué.

La fixation et la conservation de mémoire ne peuvent être séparées de l'intelligence, dans le sens qu'il faut être capable de relier différents éléments dans un même objectif : conserver un souvenir. Seul moment qui caractérise phénoménologiquement la mémoire, l'évocation est la modalité de réapparition. Elle correspond à l'aptitude à penser de nouveau une expérience et à être capable de la reproduire. Le rappel peut être volontaire ou spontané (provoqué par une association d'idées ou une perception particulière, déclenchant l'évocation), individuel ou collectif (le cadre social est important dans l'évocation en relation à la sensation d'appartenance à un groupe, lors d'un partage d'expériences). L'évocation met en évidence le fonctionnement en parallèle de la mémoire procédurale et de la mémoire déclarative. La première concerne les processus d'apprentissage et d'acquisition d'habiletés, impliquant les habitudes, les procédés, les conditionnements, et se manifeste de façon implicite et non déclarative. Pour sa part, la mémoire déclarative concerne les savoirs et les informations facilement verbalisables, alors elle est explicite et se compose de la mémoire sémantique (qui implique les connaissances générales) et de la mémoire épisodique (correspondant à des connaissances personnelles) (Petit, 2006, p. 38).

Pour Ricœur (2000), il existe trois sujets d'attribution des souvenirs : le moi, le collectif et les proches. Il met en perspective les opérations d'appropriation des mémoires individuelle et collective, ainsi que le suggère la considération d'un plan intermédiaire où les échanges « entre la mémoire vive des personnes individuelles et la mémoire publique des communautés auxquelles nous appartenons » (p. 161) constituent un espace de mémoire partagée, incitant à la transmission d'expériences et de l'héritage. L'appropriation de la mémoire individuelle se produirait à partir des formes langagières utilisées dans la remémoration, telles que l'autodésignation. Le fait d'externaliser le « je », le « ma » le « mon » favoriserait une forme active de la quête du souvenir, produite par un acte implicite ou explicite de jugement de la part du sujet qui se remémore, mettant en évidence le caractère subjectif de cette opération mnésique. La mémoire collective

s'élabore à partir d'un « nous », en considérant la vision des « autres » pourtant constituée de visions particulières et diverses. Si les formes de conservation et de commémoration des souvenirs sont une tâche individuelle dans la mémoire personnelle, la mémoire collective est une fonction désignée aux entités collectives, qui doivent être en mesure de « conserver et rappeler les souvenirs communs » (p. 152). Ricœur souligne de manière particulière cet espace d'échange entre l'individuel et le collectif, qu'il appelle mémoire « des proches », qui met en évidence la construction de la mémoire individuelle avec la relation d'un ou des « autres ».

Dans le cas de ce mémoire-crédation, l'échange se produit à trois moments : 1) l'entrevue, dans un échange entre les souvenirs individuels de la femme rencontrée et ceux de la chercheuse; 2) le laboratoire, au cours duquel la documentation thématique, à partir des recherches dans la littérature et internet, apporte des informations mnésiques, du type des savoirs intellectualisés, lesquels travaillent en lien avec le matériel recueilli pendant les entrevues; et l'expérience des participants à la recherche, dans un travail pratique qui implique plusieurs étapes (développées dans le chapitre IV) ; 3) finalement, le moment de la représentation où le travail doit être présenté justement aux « autres », le public, témoin de cette histoire reconstruite à partir des traces de mémoires personnelles et pouvant établir des liens ou créer des résonances avec le vécu de chaque spectateur.

La mémoire est une persistance du passé ainsi qu'une façon d'avoir conscience du passage du temps. Elle est un processus organique et matériel, un système d'habitudes motrices de souvenirs représentatifs qui a pour but d'unir l'actuel et l'inactuel. Connaître la structure de la mémoire est utile pour apprendre à fixer les souvenirs et à les évoquer plus facilement, permettant un travail approfondi sur le processus de mémoire. Cela pourrait aider à la compréhension de la composition de la pensée lorsque la personne se remémore, ainsi que la signification de certaines sensations évoquées.

1.4 La mémoire du corps

La mémoire du corps est inscrite dans le processus de perception, avant l'étape de fixation par la mémoire sensorielle, et on la retrouve aussi dans les souvenirs-habitudes qui font partie de la mémoire procédurale, agissant de manière implicite et non déclarative. De plus, la

mémoire du corps tient une place significative dans la mémoire déclarative, plus spécifiquement dans la mémoire épisodique qui porte sur des expériences personnelles (les extraits des livres présentés en rendent compte).

Pour Bourdieu, il y a deux formes principales d'objectivation de la mémoire et de l'histoire : dans les institutions et dans les corps. « L'histoire personnelle, indissociablement liée à celle du groupe social d'appartenance, sédimente dans le corps sous forme d'habitus [...]. Le corps est donc une mémoire active, le lieu d'inscription de la loi du groupe accordant les « agents » et les pratiques en dehors de tous calculs stratégiques, et le plus souvent de toutes références conscientes. » (Bourdieu cité par Duret, 2003, p. 9). Le concept d'habitus, et celui de la mémoire active, fonction travaillant de manière permanente, indiquent que les expériences vécues ne restent pas dans le passé. Le corps, à travers les sens, perçoit, devient un réceptacle de sensations et d'images, qui se transforment en engrammes, des traces mnémoniques inscrites dans le cerveau et dans le corps. Ainsi, des informations fondamentales pour le développement de l'individu seraient enregistrées dans les mouvements, la peau, les os, les muscles et l'esprit.

Dans le processus de remémoration de cette catégorie de mémoire, entrent en jeu les fonctions kinesthésiques, une nécessaire reconnaissance des sensations enregistrées par et dans le corps, se manifestant de manière consciente ou inconsciente. Des éléments intéressants et pertinents de la mémoire du corps sont pris en compte dans notre recherche. Du point de vue de la psychomotricité, on pourrait parler d'une mémoire kinesthésique²² capable de véhiculer des informations proprioceptives,²³ définies par les particularités des trajets des mouvements et des postures, dans un espace et un temps singuliers. De telle sorte, des actions et des gestes appris et enregistrés peuvent être exécutés sans y penser; le corps étant capable de prédire les conséquences des actions. Il agit selon « des mécanismes qui permettent au cerveau de conserver les traces d'événements récents, qui combinent des signes moteurs ou sensoriels qui représentent la procédure nécessaire pour accomplir un geste ou atteindre un but ». (Berthoz, 2008, p. 12).

²² Sensation interne des mouvements.

²³ Des informations à propos de la perception de soi-même, permet d'avoir conscience des mouvements et des postures des parties du corps impliqués dans chaque mouvement

Du point de vue de la psychologie et des neurosciences, Antonio Damasio, dans son ouvrage *Le sentiment même de soi* (1999), emploie les termes de « mémoire autobiographique » pour désigner « le compte-rendu organisé des principaux aspects biographiques d'un organisme » (p. 27). Selon lui, la conscience des émotions est toujours liée au corps, utilisé comme réceptacle. Un organisme, en relation avec un événement particulier, va percevoir un ou des changements :

Toutes les émotions utilisent le corps comme leur théâtre (milieu interne, systèmes viscéral, vestibulaire, et musculo-squelettique), mais les émotions affectent aussi le mode de fonctionnement de nombreux circuits cérébraux : la variété des réponses émotionnelles est responsable de profonds changements dans le paysage corporel comme dans le paysage cérébral » (Damasio, 1999, p. 59).

À partir de cette affirmation, on peut considérer que les émotions perçues et conservées dans le corps sont révisées de manière constante vis-à-vis des nouvelles expériences. Étymologiquement, le mot émotion signifie « mettre en mouvement », cette mémoire du corps serait donc mise en mouvement (mise à l'épreuve) de manière constante. Ce qui permet d'affirmer que la mémoire corporelle est quelque chose de permanent, car elle fait appel aux sensations pouvant être évoquées involontairement ou de manière consciente. Un seul stimulus est capable de déclencher le souvenir physique, enregistré à partir des sensations, des émotions, des bruits, des sons, des odeurs, etc.

Une approche plus thérapeutique considère la mémoire du corps dans une sorte de thérapie « parallèle » ou alternative, pas toujours acceptée par les scientifiques. Myriam Brousse (2007), praticienne en mémoire cellulaire, soutient que l'histoire de chaque personne et celle de leurs ascendants reste enregistrée dans les cellules des individus. Les informations résonnant dans le corps se réveillent et agissent selon des événements ou des cycles de temps. C'est la mémoire cellulaire qui détermine les schèmes répétitifs de comportements, dans une sorte de « programmation » corporelle qui, dans le cas des thérapies, suppose une « déprogrammation » et une rééducation du corps, afin d'éviter que les cycles se répètent. Le processus suppose en premier lieu de découvrir et identifier les schémas répétitifs, puis d'apprendre à les accepter et à les affronter, finalement il faudra tenter de les éliminer grâce à un mécanisme physique qui transforme les schémas. Dans cette approche, la transformation se voit comme un travail de

processus corporel plutôt que mental. La mémoire cellulaire serait à l'origine des souffrances et des potentialités de chaque individu.

1.4.1 La mémoire du corps au théâtre

Au théâtre, on retrouve le concept de la mémoire du corps sous deux angles : une mémoire physique liée à des aspects fonctionnels et une mémoire sensorielle et affective liée à la perception. Pour Grotowski (1971), les souvenirs seraient toujours des réactions physiques, qu'il considère comme des retours précis : « c'est notre peau qui n'a pas oublié, nos yeux qui n'ont pas oublié. Ce que nous avons entendu résonne encore en nous. » (p. 183-184). Pour sa part, Lecoq (1997) dit que : « chaque état émotif laisse en nous des traces qui constituent de véritables « circuits physiques » que nous gardons en mémoire. Là s'organisent les élans qui deviendront geste, attitudes, mouvements. » (p. 19) Un état pourrait donc se manifester physiquement de diverses manières, de la même sorte qu'un même geste peut avoir des significations différentes. Enfin, pour Yoshi Oida (1998) « il est important de comprendre que le jeu de l'acteur ne se limite pas à l'émotion, au mouvement ou aux actions communément considérés comme constitutives du jeu de l'acteur. Il intègre un niveau fondamental : le vécu du propre corps » (p. 52). La mémoire du corps comme source devient quelque chose de fondamental pour le travail du théâtre. Devenu objet technique, outil de travail, le corps de l'acteur se nourrit non seulement d'un entraînement physique pour mieux performer, mais aussi, et surtout, de son corps vécu comme source de perception et d'information, afin de le transformer en outil sensible. Cela permet d'incarner des personnages, des histoires et des idées en transmettant des situations issues d'émotions et de sensations particulières, permettant de situer son récit dans un temps et un espace singulier.

La mémoire corporelle peut être 'agie' comme toutes les autres modalités d'habitude, telle celle de conduire une voiture que je tiens bien en main. Elle module selon toutes les variantes du sentiment de familiarité ou d'étrangeté. Mais les mises à l'épreuve, les maladies, les blessures, les traumatismes du passé invitent la mémoire corporelle à se cibler sur des incidents précis qui font appel principalement à la mémoire secondaire, au ressouvenir, et invitent à en faire récit [...]. La mémoire corporelle est ainsi peuplée de souvenirs affectés de différents degrés de distanciation temporelle : la grandeur du laps de temps écoulé peut elle-même être perçue, ressentie, sur le mode du regret, de la nostalgie (Ricoeur, 2000, pp. 48-49).

Construire un récit pour le théâtre à partir de la mémoire des corps de quatre femmes pourrait être également, ou encore, plus éloquent que les paroles exprimées pendant les entrevues. Le corps se souvient, il est capable de retrouver des gestes, des mouvements, des images, des sensations et des émotions, même enfouies dans un passé vieux de plus de trente ans. Le corps va nous donner des indices, des traces ou des pistes à suivre pour ouvrir un livre fait de souvenirs, d'informations, pour relater une histoire particulière sur scène. Dans ce contexte, de nombreuses questions se posent : Pourrait-on parler du corps comme médiateur de mémoire ? Comment recomposer ce type de mémoire, pleine de sensations et d'abstractions ? Comment rendre visible ce qui est invisible ? Comment procéder à une transmission d'un espace et d'un temps particulier ?

Dans le cadre de notre recherche, dans un premier temps il a fallu reconnaître des traces mnémoniques liées à la forme et au contenu des actions que les femmes ont exécutées au moment des rencontres. Repérer des gestes particuliers, des habitudes, pour les utiliser comme pistes pouvant servir autant pour la création comme pour l'interprétation. De façon parallèle, il a fallu comprendre dans toute sa dimension le concept de « corporéité », abordée par la philosophie, l'anthropologie et la sociologie contemporaine et qui prend une place importante dans le travail de la mémoire du corps au théâtre.

1.5 La corporéité.

Le corps est le résultat d'une culture et porteur d'une mémoire. C'est ainsi que, dans la réflexion contemporaine du corps, le terme corporéité fait son apparition pour cerner les notions décrites dans ce chapitre, l'ensemble se transformant d'une certaine manière en un reflet de l'identité individuelle.

La corporéité est une des thématiques de Michel Bernard, qui travaille sur les approches philosophiques et anthropologiques du corps. Dans son article *De la corporéité fictionnaire* (2002), il développe des idées utiles à cette recherche, répondant à certains questionnements. Michel Bernard travaille sur la notion de déconstruction du corps : pour lui, le corps occidental est héritier d'une tradition théologico-métaphysique qui s'exprime par un fonctionnement chiasmatique et une projection fictive d'un imaginaire. L'art contemporain remet en question le

concept occidental et traditionnel du corps comme unité et nous incite à porter un regard dynamique sur un corps comme un vrai « réseau » matériel et énergétique, de nature instable et mobile. Le corps n'est plus considéré comme une structure organique, permanente et signifiante, mais comme une réalité active, mouvante, capable de réaliser un travail d'expression et d'interaction en continu. Bernard définit le concept de « corporéité » comme « un spectre sensoriel et énergétique, d'intensités hétérogènes et aléatoires » (p. 524), en situant l'expérience corporelle dans une dimension expressive et communicatrice. La corporéité serait alors une « construction culturelle » médiatisée par la société dans laquelle l'individu se développe.

Bernard souligne le fait que fréquemment on oublie les sensations, et il réfléchit à ce concept comme moyen de constitution de la connaissance, de distinction entre l'être et l'apparence. La corporéité serait pour lui un mode de communication vitale, immédiate, irrationnelle, permettant l'interaction d'une multiplicité d'éléments parcourant l'espace et le temps. La sensation est présentée comme un jeu de variation d'intensité qui ne cesse jamais, elle est décrite comme une dynamique « vibratoire » et « élastique » qui change constamment de niveau, d'ordres et de domaines. L'auteur propose trois pistes: la reconnaissance de la nature dynamique de la sensation, l'identification des mouvements (produits par la sensation) qui, loin d'être neutres, ont une qualification fonctionnelle, et enfin assumer que toute sensation est pré-expressive et énonciatrice. Le corps serait donc un « tissu » contenant des couches de sensations diverses, qui travaillent de manière simultanée, le corps devenant à la fois actif et passif, émetteur et récepteur, capable de dévoiler son intériorité et son extériorité.

Le concept de corporéité revêt un sens fondamental, car le spectre sensoriel hétérogène devient indispensable pour l'imaginaire : « La corporéité ne connaît ainsi plus aucune limite : non seulement, comme dit Bergson, "elle va jusqu'aux étoiles", mais, selon le mot de Valéry, elle se déploie dans "l'infini esthétique de notre pouvoir de sentir" » (Bernard, 2002, p. 534). Elle implique une ouverture, une porte d'entrée pour une réflexion à propos de la particularité des individus en même temps qu'elle permet de partager les sensations et de refléter un collectif. Le Breton (2008), parle de la corporéité qui « en tant que structure symbolique, ne doit rien négliger des représentations, des imaginaires, des performances, des limites qui s'annoncent infiniment variables selon les sociétés » (p. 34). Elle est décrite par cet auteur comme « un lieu privilégié

d'intelligibilité du social, où s'articulent le biologique et le social, les déterminations physiques et les résonances symboliques, le collectif et l'individuel, le structurel et l'actanciel, la cause et le sens, la rationalité et l'imaginaire, la contrainte et la liberté » et qui qualifie le corps comme un vrai « vecteur sémantique » (Le Breton, 2002, p. 3). Les réseaux sensoriels qui soutiennent cette dimension corporelle réciproque se transforment en pierre angulaire pour le recueil de matériel destiné à activer l'imaginaire, dans un processus de création artistique qui implique la proposition d'un langage issu et perçu par le corps.

Dans la corporéité, on retrouve un discours particulier sur le corps, constitué des notions de perception, énergie, mémoire et identité, établies à partir de la relation avec le propre corps, les autres, dans l'espace social et culturel. La déconstruction permet de transgresser la vision cartésienne du corps perçu comme objet anatomique, stable et mécanique, séparé de l'âme, pour aller vers une vision plus philosophique et phénoménologique qui pense le corps comme lieu mouvant, instable et souple, à la fois réceptacle et bâtisseur d'apprentissages et de relations permanentes, capable de produire un langage. Structurer, déstructurer et restructurer, c'est le travail par lequel le corps (donc l'être humain) intègre les expériences et acquiert les connaissances. Cela fournit une charge affective, symbolique et énergétique captivante pour les objectifs de cette recherche-crédation. Les personnes rencontrées racontent, expriment leur vécu à travers leur corps, à travers leur corporéité, tout comme moi, chercheuse et créatrice, les membres de l'équipe et finalement le public, nous percevons et recevons l'information à travers notre propre corporéité. Grâce à cela, nous pourrions reconnaître le corps individuel, mais aussi le corps social, nous permettant de découvrir une histoire et une mémoire personnelle et collective.

1.6 Conclusion

Dans ce travail, l'observation de la corporéité dans ses diverses manifestations devient un procédé essentiel, regarder du micro au macro et se demander : qu'est-ce que fait le corps ? Comment le fait-il ? Qu'est-ce que cela signifie ? Que raconte-t-il ? Observer le corps en relation à l'espace, au temps, aux autres corps, essayer de découvrir quelles sont les frontières et les extensions qu'il peut nous proposer. Regarder au-delà de l'objectif, observer ce qui est visible,

mais aussi ce qui subsiste de manière invisible à travers les sensations. Assumer que travailler à travers ou avec la corporéité implique nécessairement une prise de parole.

L'importance de la mémoire dans notre culture est incontestable. Regarder le passé, réviser les souvenirs et les oublis (par décret, par peur ou par douleur), détermine de manière radicale comment une société vit son présent et prépare l'avenir. Le travail de mémoire est un processus intangible, qui agit de manière singulière et plurielle à la fois.

Le corps se transformant en « interphase entre le social et l'individuel, la nature et la culture, le physiologique et le symbolique » (Le Breton, 2002, p. 119) est notre matière première d'étude et de création. Le moment éphémère d'une représentation théâtrale, à partir de la mémoire issue de la corporéité, peut servir de matériau de médiation entre l'histoire biographique des femmes chiliennes ayant vécu le coup d'État et les témoins-public. Dans cette proposition, la corporéité devient une médiation de la mémoire, et le théâtre un médiateur de l'histoire. Au moment de confronter le corps et le travail sur scène, il faudra traduire le matériel et nous mettre face à la pratique : comment recomposer une mémoire faite de sensations et d'abstractions ? Comment rendre visible sur scène l'invisible ? Comment procéder à la transmission d'une histoire, d'un espace et d'un temps particuliers, en restant fidèle aux protagonistes ?

Le travail qui suit tente de transformer les idées, les désirs, et surtout les discours particuliers issus de la corporéité des femmes rencontrées en quelque chose de concret : une corpographie pour une mise en scène. Alors, une nouvelle question se pose : comment laisser une empreinte de la mémoire à travers un moment aussi éphémère qu'une représentation théâtrale ?

CHAPITRE II

LE CORPS ET LA SCÈNE

Il existe plusieurs manières d'aborder la thématique du corps : du point de vue biologique, physiologique, psychologique, historique, etc. Sur le travail du corps au théâtre, une diversité de courants et de pensées coexistent. Dans le cadre de cette recherche sur la mémoire du corps, nous envisageons le corps comme globalité, c'est-à-dire par la « corporéité », afin d'accéder à son entière dimension comme résultat d'une culture et porteur d'une mémoire. Cela implique de faire un appel au corps vécu pour recueillir du matériel afin de nourrir notre processus de création. En même temps, il est essentiel de tenir compte des éléments techniques utilisés pendant les processus de formation, d'entraînement et de création des acteurs, qui sont aussi utilisés en représentation. Nous préciserons les notions de base de notre recherche qui ont été utilisées pendant le laboratoire scénique.

Le corps est le résultat d'une culture, il est porteur d'une mémoire qui prend forme à travers des images, des pensées et des sensations, il est aussi le lieu où s'intègrent différents processus conscients et inconscients liés aux activités motrices, sensorielles et cognitives. Le corps s'exprime à travers le mouvement, les gestes, les postures, le regard et le rythme respiratoire, actions qui s'accomplissent dans un temps et un espace déterminés. Ainsi, le corps et son mouvement se transforment en principe essentiel de tout acte de représentation, une sorte de réseau paralinguistique au service du travail sur scène, qui demande à être compris, reconnu et maîtrisé par l'interprète/créateur.

Le travail corporel se manifeste de diverses manières à travers le temps. L'évolution de la société et des arts propose de nouveaux modèles du corps et de nouveaux choix artistiques : dans le contexte de création actuel, le corps n'est plus un instrument comme auparavant, mais le lieu

même de la création ; de cette façon acteurs et danseurs sont de plus en plus considérés comme des créateurs-interprètes. Selon le metteur en scène et pédagogue Jacques Lecoq, « le théâtre de notre temps découvre l'importance centrale du corps mouvant et d'une "expression dramatique" qui ne peut être que "corporelle" » (1987, p. 13). Le corps en mouvement est le principe fondamental de tout acte de représentation, tout ce qui est fait sur scène se transforme en signe que le public va interpréter.

2.1 Le théâtre, le corps et « les principes qui reviennent »

Par rapport à ce qui précède, l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba (2008) est une théorie intéressante à explorer puisque l'auteur s'interroge sur le comportement de l'acteur par rapport à son corps en « situation de représentation », en particulier comment il utilise sa présence physique et mentale sur scène. Cette démarche, qui vise à retrouver « les bases matérielles de son art », se développe à travers une « technique extra-quotidienne du corps » (p. 13-14).

Dans la culture occidentale, les disciplines artistiques ne sont pas majoritairement fondées sur des codes de travail relatifs au corps (sauf le ballet, le mime et certains sports s'approchant des arts de la représentation tels que la gymnastique, la nage synchronisée ou le patinage artistique). Dans d'autres cultures, celles d'Orient par exemple, nous retrouvons des systèmes de pensée et des traditions artistiques millénaires, régies par des principes corporels qui correspondent à des règles d'action, transmises de génération en génération. L'apprentissage de cet héritage commence très tôt dans la vie des individus, préparés dès la petite enfance à exercer leur art. Dans le contexte occidental, il n'y a pas de manière systématique pour une transmission des traditions corporelles entre les générations d'artistes. En général, chaque collectif ou individu compose sa propre méthodologie d'entraînement corporel à partir des diverses approches qui sont en évolution permanente. Malgré les différences culturelles, on retrouve quelques idées communes à ces concepts liés au travail du corps en situation de jeu ou de représentation, moments pendant lesquels un corps dynamique entre en relation directe avec le corps des autres

acteurs, du spectateur et avec la triade énergie-espace-temps, et que Barba les nomme « les principes qui reviennent »²⁴(2008, p. 14).

Quels sont les principes que l'acteur doit identifier et mettre en œuvre pour pouvoir explorer, faire des choix, créer et partager son art?

L'acteur a hérité d'un corps issu de sa propre culture et dont il gère l'usage au quotidien, ce que l'anthropologie théâtrale nomme « la voie de l'inculturation »²⁵(Barba, 2000, pp. 252-253). Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, l'usage du corps, sa spontanéité dépendent du contexte psycho-social de la personne. Pour le travail spécifique du théâtre, le corps devra se préparer en intégrant certaines conditions. Cette préparation est nommée processus de « recolonisation » ou « voie de l'acculturation »²⁶, elle implique une compréhension et une intégration des techniques extra quotidiennes qui vont permettre la « dilatation »²⁷ du corps sur scène. La technique extra-quotidienne est une façon de recomposer le corps, une application consciente de certaines lois, permettant une gestion différente de l'utilisation de l'énergie, accédant par cette voie à la dilatation du corps et à sa perception par le spectateur. Pour cette raison, la technique extra-quotidienne est également utilisée par les orateurs, certains athlètes, bien au-delà des arts de la représentation.

L'apprentissage de ces techniques se fait par l'entraînement, en intégrant différents processus cognitifs et sensorimoteurs ; en cherchant un regard particulier et une manière de travailler avec de nouvelles contraintes, afin d'obtenir une « maîtrise cognitive » (Pailhous et Bonnard, 2000, p. 33) du corps adapté aux processus de formation, création et représentation. Trois éléments ou principes sont à la base de la technique extra-quotidienne : le travail de l'énergie, de l'équilibre et des oppositions.

²⁴ « Des conseils particulièrement bons, des indications ayant une forte probabilité de se révéler utiles à la praxis scénique » (Barba, 2008, p.14). Se retrouvent dans différentes pratiques théâtrales.

²⁵ « Processus d'imprégnation sensorimotrice passive des comportements quotidiens propres à une culture » (p.199)

²⁶ La voie d'acculturation stimule le changement d'énergie qu'utilise l'acteur, qui rend le travail plus « artificiel » ou « stylisé ». L'acteur travaille sur scène ou dans son entraînement avec une forme « non naturelle ».

²⁷ Cela implique une dilatation de l'énergie de l'acteur, ce qui entraîne une meilleure perception de la part des spectateurs.

L'énergie (qui étymologiquement signifie être à l'œuvre, au travail, la vie, l'esprit), identifiée comme une « force musculaire et nerveuse », détermine « si l'acteur fonctionne ou non comme tel pour le spectateur » (Barba, 2008, p. 60), et c'est par elle que se définit la présence. Les tensions produites dans le corps provoquent une variation du tonus musculaire, ce qui entraîne un effort différent par rapport à l'usage quotidien du corps. Ainsi, il est possible d'utiliser des qualités d'énergie opposées (vigoureuse ou souple) et des combinaisons avec des dynamiques pouvant se construire avec des éléments spatio-temporels tels que les rythmes, les vitesses d'action, l'amplification ou réduction des mouvements, ou encore, l'utilisation de l'espace dans les mouvements et déplacements.

Parallèlement, l'acteur travaille en altérant son équilibre quotidien, ce qui provoque une dilatation des tensions du corps et la recherche d'un équilibre appelé « de luxe », « dont la finalité est une situation d'équilibre instable permanent » (Barba, 2008, p. 81), notion utilisée d'ailleurs dans d'autres arts tel le ballet et le mime. Pouvant être travaillé de manière statique ou dynamique, l'équilibre se construit à travers des mécanismes dans lesquels os, articulations et muscles s'articulent de manière active. La base d'appui du corps détermine la position des jambes, des hanches, du centre de gravité, de la colonne vertébrale (qui conduit l'énergie), des bras et finalement de la tête, en une diversité d'attitudes, postures, gestes ou mouvements qui donnent « vie » au corps de l'acteur. Dans certaines traditions orientales, il existe une codification par rapport à la façon de travailler l'équilibre extra quotidien : par exemple, le « taibhangi »²⁸ (Barba, 2008, p. 81) est une position précise dessinée par la tête, le tronc et les hanches, qui crée des lignes caractéristiques. Ces figures d'équilibre codifiées se retrouvent dans des disciplines occidentales telles que le mime, la commedia dell'arte et la danse.

Enfin, le principe d'opposition, en travaillant en association avec l'équilibre, souligne les contraires dans la direction des mouvements par rapport aux tensions du corps. Dans un premier temps, il s'agit de prendre conscience des mouvements d'impulsion qui impliquent un travail d'opposition se générant par des mouvements successifs. Par exemple, un mouvement de bras dirigé vers l'avant va d'abord chercher l'impulsion nécessaire vers l'arrière avant de retrouver la

²⁸ Position du corps qui dessine la lettre S avec la colonne vertébrale, le corps se pliant de façon latérale.

direction vers l'avant. Le principe d'opposition peut aussi agir de manière simultanée : des tensions et des résistances, présentes à travers différents segments du corps et se dirigeant dans des directions opposées, contribuent à l'amplification des mouvements : « en créant des oppositions, l'acteur développe une résistance qui amplifie en densité chaque mouvement accompli, lui donne plus d'intensité énergétique et de tonus musculaire » (Barba, 2008, p. 174).

Le travail extra quotidien de l'acteur implique le dialogue entre les notions d'énergie, d'équilibre et d'opposition, il se fait dans le temps et dans l'espace. Dans le théâtre Nô, il est dit que « trois dixièmes de l'action de l'acteur doivent s'investir dans l'espace et sept dixièmes dans le temps ». (Barba, 2008, p. 72). Cette rétention de l'action, connue comme énergie dans le temps, se manifeste par une sensation de mouvement et d'effort dans une situation d'immobilité. Paradoxalement, retenir l'action nécessite un contrôle supérieur d'énergie, en relation aux exigences pour mettre en action un mouvement dans l'espace.

Le principe par lequel on acquiert une technique est en même temps source de l'apprentissage : l'entraînement. L'acteur doit être conscient de son rythme de travail particulier, qu'il doit retrouver avec patience et constance. Les principes mis en œuvre pendant les entraînements ne serviront que dans la mesure où l'acteur est capable de les comprendre et de les intégrer en s'appropriant les concepts. Grâce à des exercices choisis avec des objectifs concrets se produit cette « re-colonisation » ou « deuxième colonisation » du corps (Barba, 2008, p. 269), qui aide à l'acquisition d'un vocabulaire physique, relationnel et mental pour répondre aux exigences du travail de l'acteur. Richard Schechner écrit au sujet de l'entraînement, dans une perspective interculturelle (Schechner, 2008, p. 271), que cinq fonctions du travail d'entraînement peuvent être identifiées. La première, liée aux traditions occidentales, permet à l'acteur d'interpréter (et non pas de créer) n'importe quel type de rôle issu d'un répertoire de textes. La deuxième fonction est liée aux traditions orientales, l'acteur transmet un « texte performatif » issu d'un processus global de travail, qui a lieu uniquement au moment de la représentation et dans lequel divers composants non verbaux dialoguent. Pour la troisième fonction, on considère l'entraînement comme l'espace de transmission des savoirs entre individus, généralement entre un maître et un disciple, mais aussi entre pairs qui partagent une expérience en action à travers un processus de travail intime et particulier. La quatrième fonction consiste à se confronter individuellement au

travail de l'acteur, ce qui implique une auto connaissance et la recherche d'une expression personnelle pour envisager le travail d'un point de vue éthique et interprétatif. Enfin, la cinquième fonction touche le caractère collectif du théâtre, coopérant à la formation ou consolidation des groupes qui, dans le travail, apprennent à se connaître et à partager des liens.

« Les principes qui reviennent » permettent de découvrir dans le travail de l'acteur un dialogue permanent entre intuition et technique, travail physique et cognitif, réalité et imagination, énergie dans le temps et dans l'espace, passé et présent, travail quotidien et extra-quotidien, particularités individuelles de l'interprète et tradition. La relation travail quotidien / travail extra-quotidien dans l'utilisation du corps est un élément essentiel qui a été exploré dans le cadre du laboratoire scénique de cette recherche. Un aspect fondamental du laboratoire consistait à trouver la manière de traduire le comportement quotidien des femmes rencontrées dans un langage extra-quotidien pour la scène, sans perdre l'essence de la corporéité observée, tout en essayant de ne pas exécuter une reproduction formelle. Ce processus devait se faire sans négliger le fait que l'acteur sur scène devient un corps pouvant être perçu de manière visuelle et cinématique par le spectateur, qui a aussi un vécu physique, une capacité proprioceptive activée par les stimuli qui lui sont offerts par le jeu des interprètes. Les « principes qui reviennent » permettant de lier le travail de mémoire du corps et la scène par un dialogue entre intuition et technique, entre le physique et le cognitif, entre passé et présent. Il faut signaler que l'étude de différents concepts clés, liés entre eux, tels que : geste, action physique, kinésie, proxémie et corpographie ont aidé dans cette démarche.

2.1.1 Le geste

Le mot geste vient du latin *gestus* qui veut dire mouvement du corps, attitude ; dérivé du mot *gerere* : gesticuler. Le geste est produit par le corps comme unité, avec une implication particulière au niveau des mains, des bras et du visage (avec le regard, par exemple).

Le geste, qui se construit sous influence d'une époque et d'une culture, constitue un langage en évolution permanente. Comme « expresión física del alma interior »²⁹ (Sagredo, 2009, p. 259), il est une manifestation de volonté, d'intention, qui reflète de manière particulière la

²⁹ Ma traduction de l'espagnol : « expression physique de l'âme intérieure »

personne, mais aussi la société à laquelle elle appartient. Une approche kinésique³⁰ à travers la reconstitution de la gestuelle³¹ peut être une manière alternative et complémentaire aux études théoriques, de connaître ou de reconnaître un contexte social et culturel déterminé.

En ce qui concerne le geste lié spécifiquement au travail de l'acteur, on trouve plusieurs définitions depuis les Grecs anciens jusqu'à nos jours. Cependant, quelques caractéristiques demeurent constantes. En premier lieu, le geste est considéré comme une forme de mouvement capable d'exprimer et de révéler de manière consciente ou inconsciente des pensées, des sentiments, ainsi que des états : c'est donc une manifestation extérieure d'un état intérieur. Sur scène, chaque geste effectué tient une place importante dans la composition et dans la lecture du spectacle, car chaque geste, comme chaque action physique ou mouvement perçu par le spectateur, est signifiant. Les gestes d'une composition scénique peuvent provenir d'un geste observé sous forme d'imitation ou de traduction, de l'apprentissage d'un code, ou bien d'une expression spontanée (naturelle) intégrée par l'acteur. Selon le Dictionnaire de la langue du théâtre, le geste est un « composant du langage scénique qui, avec la voix et les jeux de physionomie, est lié au corps de l'acteur en représentation » (Pierron, 2002, p. 250). Un ensemble de gestes constitue la gestuelle et l'acteur doit « habiter » son corps et « intégrer » les codes gestuels pour fournir une bonne performance.

« Le geste comme la parole fait partie du corps » affirme Lecoq dans son ouvrage *Théâtre du geste, mimes et acteurs* (1987, p. 68). Geste et parole peuvent se manifester de manière autonome ou simultanément. Lecoq soutient que les gestes de la vie sont « un grand livre ouvert » (p. 20), il développe l'idée d'une collecte des gestes du quotidien comme manière de recueillir de l'information du réel dans le but d'entreprendre postérieurement un projet théâtral en utilisant ce matériel, peu importe le style ou la forme de la mise en scène. Pour Lecoq, « c'est par l'observation de la vie que nous allons prendre connaissance des gestes et de leur dérive par rapport au geste universel ». Cette observation permet d'établir « un répertoire gestique » (p. 20-

³⁰ Implique l'observation du comportement moteur, le concept de « kinésie » sera développé par la suite dans ce chapitre.

³¹ La gestuelle désigne des caractéristiques spécifiques ou particulières des gestes dans son ensemble. La gestuelle constitue le langage corporel particulier d'un personnage ou d'un acteur, « implique une formalisation et une caractérisation du jeu de l'acteur » (Pavis, 2002, p. 152)

21). Certaines nuances sont utiles, comme l'identification des gestes involontaires (instinctifs) ou volontaires, issus d'un processus de prise de conscience, ainsi que la précision et l'adaptation à travers l'habitude, dans les gestes fixés et intégrés.

Si nombre des théoriciens comme Pavis (2002) considèrent qu'aucune classification des gestes n'est vraiment satisfaisante, ni pour les gestes quotidiens ni pour ceux du théâtre, le fait de les regrouper selon certaines caractéristiques aide à pouvoir les reconnaître. Pavis en distingue trois types : les gestes innés, qui indiquent une attitude corporelle ou un mouvement, les gestes esthétiques, utilisés dans les œuvres d'art, le théâtre et la danse, et les gestes conventionnels, par lesquels émetteur et récepteur se communiquent un message. Lecoq (1987) partage lui aussi l'idée que la définition du geste dans un système est difficile. Il en propose une classification selon leurs fonctions, en trois grands groupes dans lesquels peuvent s'inscrire toutes sortes de dérivés, une proposition très intéressante du point de vue du travail scénique. Le premier type comprend les gestes d'action, qui demandent un engagement complet du corps et exécutent des actions liées à un effort physique spécifique : tirer, pousser, prendre, fermer, se déplacer, marcher, entrer, etc. Le deuxième type correspond aux gestes d'expression, qui traduisent les émotions, les sentiments ou des états, et s'expriment par des mouvements des mains, du corps et du visage : mouvements respiratoires, regard et petits mouvements. Cette expression peut se faire de manière consciente ou inconsciente, puisque certaines règles de conduite, imposées par « déformation culturelle », agissent en parallèle avec les gestes plus spontanés. Les règles sociales et les conventions admettent certaines manifestations et en refusent d'autres mais, malgré ce contexte, le geste se manifeste de manière éloquente. Dans le troisième groupe, les gestes d'indication accompagnent et ponctuent la parole, établissent un dialogue entre la voix et le mouvement. Souvent utilisés pour décrire, les gestes d'indication comportent principalement des mouvements de mains et quelquefois des bras. Très employés par les orateurs, ils constituent une « chorégraphie » accompagnant, précédant ou remplaçant la parole. Par ailleurs, bien qu'il ne les inclue pas dans sa classification des trois types, Lecoq mentionne les gestes « populaires », qui correspondent à un répertoire de gestes culturels, un langage identifiable de manière universelle. Les gestes populaires s'adressent à une partie spécifique du corps et sont porteurs d'une signification claire et lisible pour tous. Se taper l'estomac en signe de faim, lever et agiter la main

en signe de salut, par exemple. Ce sont des gestes de la vie quotidienne, reconnus, compris et intégrés par l'usage. Dans la technique extra quotidienne, s'ajoute une autre catégorie : les gestes codés et appris, ayant une signification précise, comme les gestes utilisés dans le ballet ou dans certaines manifestations artistiques traditionnelles orientales. C'est le cas des « mudras » indiens utilisés dans le théâtre kathakali, les positions conventionnelles de la main dans l'opéra de Pékin ou dans la danse balinaise. Dans ce groupe figure également le langage des signes utilisés par les sourds-muets, codifié lui aussi et possédant des signes « populaires » et d'autres particuliers à chaque culture.

Il est intéressant de souligner que le geste dépasse l'univers des idées. Porteur de sens, il exprime des émotions qui vont au-delà du verbe, avec une puissance et une intensité que les mots ne pourraient atteindre. Comme dit Paul Valéry, cité par Lecoq : « Au bout du corps, l'esprit, mais au bout de l'esprit, le corps » (1987, p. 13). Ainsi, chaque personne s'exprime de façon consciente ou inconsciente à travers ses gestes et ses mouvements. Un seul geste peut être polysémique, il faut l'observer, identifier sa genèse, le « lire » et l'interpréter dans son contexte. Deux idées sont fondamentales : à travers un geste, même s'il est subtil, on peut, en tant que créateur ou spectateur, traduire de grandes choses, et repérer des gestes du quotidien est un moyen formidable de créer dans l'univers du théâtre.

Dans le cadre de la recherche, et afin de pouvoir faire une reconstitution gestuelle, il était fondamental d'essayer d'identifier les gestes à partir de la réalité et de générer notre propre « livre ouvert » pour la création. Il est aussi fondamental de concevoir une classification spécifique issue des besoins et des particularités de la création.

2.1.2 L'action physique

Outil fondamental dans le travail des formateurs, metteurs en scène et chercheurs scéniques, le concept d'« action physique » a une place importante dans le travail de l'acteur. Il est le constituant d'approches et de théories comme celles de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Decroux, Grotowski, Lecoq, Barba et Mnouchkine, entre autres. « Le premier pas, véritable prémisses, valable dans tous les arts théâtraux, ne pouvant être qu'un travail proche des actions physiques... » (Banu, 1995, p. 13).

Autour de 1930, après avoir subi des malaises cardiaques, Stanislavski développe cette notion en parlant d'une « ligne » des actions physiques pour nommer sa méthode ; une action physique s'exécute dans le but d'accomplir un objectif en suivant « une ligne intérieure précise » (Autant-Mathieu, 2007, p. 331). Pour lui, le travail du corps et de l'âme sont toujours en fusion, bien qu'action et sentiment soient liés de manière indéfectible. L'action extérieure soutient l'état intérieur de la même façon que l'action intérieure (le ressenti) génère des actions physiques cohérentes. Stanislavski comprend les actions physiques comme des mouvements, gestes et attitudes dotés d'intériorité, se présentant de manière successive. De cette manière, lorsque la ligne des actions physiques est retrouvée par l'acteur, le travail qui suit se concentre sur l'exécution. Utilisant la métaphore des rails pour l'expliquer, Stanislavski considère la ligne des actions physiques comme une voie que l'on doit suivre ; en parcourant ce trajet, on est en mesure de faire des découvertes, sans penser au chemin, mais en l'appréciant. Ainsi l'acteur, ayant déjà intégré les actions physiques, travaille sur les conditions intérieures du personnage. La ligne des actions physiques servirait alors à « éveiller » les émotions, les parcourir et les travailler avec autonomie. L'acteur doit être capable de retrouver cette ligne par lui-même, à partir des informations du texte et de son vécu émotionnel.

On peut établir un parallèle entre action physique et action verbale, les deux s'articulant à partir du texte dramatique ou de l'écriture scénique. Ces deux types d'actions se composent, prennent forme et sens à partir de l'interprétation de l'acteur qui intègre dans son texte ou sa gestuelle, des rythmes, des variations d'intensités dynamiques et des silences concédant en même temps des sous-textes ou sous-partitions qui enrichissent son action. Le texte doit être connu avec la même précision que la partition physique et être extériorisé de façon organique en échappant à toute mécanisation. L'action physique peut d'ailleurs se présenter sous forme d'immobilité ou de rétention du corps (énergie dans le temps), tout en provoquant un mouvement intérieur : « Lorsque vous êtes sur la scène, soyez toujours en action, que ce soit physiquement ou spirituellement » (Stanislavski, 1986, p. 46).

« Je pense à un léger souffle de vent sur un épi. L'épi est l'attention du spectateur : il n'est pas secoué comme par une bourrasque, mais ce léger souffle suffit à ébranler quelque peu sa verticalité ». Cette définition de l'action physique par Barba (2008, p. 110) fait une distinction

entre geste, mouvement et action physique, la dernière étant « la plus petite action perceptible », capable de changer le tonus du corps à partir des tensions modifiées comme résultat du mouvement. L'action prend naissance à partir d'une impulsion produite dans le tronc, plus spécifiquement dans la colonne vertébrale, ce qui la rend organique. De cette manière, le mouvement et le geste sont le résultat d'une action physique qui se doit d'être « authentique, sentie, sincère, vécue ». La « ligne organique des actions » (Grotowski cité par de Marinis, 2008, p. 184), peut donner cette cohérence, authenticité et efficacité dont on a besoin sur scène pour une interprétation en même temps précise et organique³², traduite de la vie quotidienne dans les codes de l'extra quotidien, grâce à un travail de nuances d'énergie et de rythme, entre autres.

Pour Laban, qui vient du monde de la danse, « l'événement moteur se réalise par des actions corporelles » (1994, p. 52). Ces actions auraient des caractéristiques dynamiques particulières qui aideraient à raconter une histoire. De telle sorte, il faut considérer ce que l'action physique représente, mais particulièrement comment elle s'exprime.

Les éléments décrits dans cette partie ont été très importants et considérés tout au long du laboratoire scénique, en particulier lors de l'étape de composition où la ligne des actions physiques doit être retrouvée et intégrée pour donner une cohérence aux récits des femmes, par rapports aux sensation que les gestes réorganisés exprimaient.

2.1.3 La kinésique et la proxémie

Bien que ces théories n'appartiennent pas directement à l'univers de travail du corps en situation de représentation, la kinésique et la proxémie sont des constituants importants de la communication non verbale, dont certaines caractéristiques sont pertinentes à connaître, car elles sont naturellement liées à cette recherche.

La science appelée kinésie (aussi « cinétique » ou « cinématique ») implique l'étude du comportement moteur, donc des mouvements, des actions physiques, des gestes et des postures, indépendantes du langage verbal dans le moment de la communication. Ces actions, conscientes

³² Organicité: De Marinis définit ce terme comme « intégralité psychophysique de l'action » (Barba, 2008, p. 182)

ou inconscientes, sont reconnues socialement, culturellement ou universellement. On parle de sens kinesthésique par rapport à la sensation interne du mouvement. « Le sens kinesthésique ou sens du mouvement est l'ensemble des fonctions exercées, en lien avec les autres sens, notamment la vision et l'audition, grâce à des capteurs sensoriels spécifiques (...) On parle de sensation kinesthésique pour désigner les informations ainsi recueillies et de perception kinesthésique pour désigner le traitement, la sélection dont elles font objet » (*Dictionnaire de la danse*, 2008, p. 750). Le sens kinesthésique permet de reconstruire le mouvement du corps et son environnement de façon cohérente par le système nerveux.

Dans son article *L'analyse kinésique* (1968), l'anthropologue Birdwhistell propose un système de notation basé sur des « kinèmes », soit des mouvements brefs et précis significatifs dans la communication. Les gestes sont considérés comme des formes kinésiques déterminées par les sociétés, formant une sorte d'unité, toujours reliée à son contexte, d'autres « kinèmes » considérant l'espace et le temps dans lesquels ils sont utilisés. Ce type d'observation et de notation permet de décrypter les mouvements et d'en faciliter l'utilisation et la lecture (Fast, 1971, p. 197). Si certains « kinèmes » sont spontanés, d'autres sont des conduites acquises modelées par la société, conscientes ou inconscientes. De même, si chaque mouvement est observé de manière isolée, il est mis en dialogue constant au sein d'un ensemble. Nous pouvons parler de « kinèmes » au moment de travailler avec des gestes ou des actions physiques particulières. Le double sens entendu dans ce concept (en grec, *kinésis* est le mouvement du corps mais aussi de l'âme, des émotions) est particulièrement intéressant dans le cadre de cette recherche qui vise à retrouver la mémoire issue des gestes.

Dans *La dimension cachée* (1971), l'anthropologue américain E.T. Hall étudie comment l'être humain utilise l'espace physique qu'il construit autour de lui, ainsi que sa relation avec d'autres personnes dans un espace déterminé. Mettant en évidence un travail d'espace personnel en dialogue avec un espace social, T. Hall propose le terme « proxémie », qui désigne à la fois une manière de regrouper les observations, analyses et théories concernant l'espace comme un produit culturel et la manière dont les êtres vivants (humains et animaux) l'habitent et l'utilisent, ainsi que la lecture ou la perception qu'on peut avoir de cette utilisation. La notion de « territorialité » est fondamentale par rapport aux fonctions personnelles et sociales observées par

T.Hall (p. 22). Ayant pour but de défendre ou de s'approprier un territoire, cette attitude a un rapport direct avec le statut social. On peut donc comprendre le territoire comme une sorte de prolongement de l'organisme, marqué par des signes sensoriels ou bien matériels.

Lorsque deux ou plusieurs individus sont en interaction, une distance physique s'établit. Plusieurs facteurs, comme la culture, les émotions ou les sensations déterminent et provoquent une dimension subjective dans la relation avec autrui. Grâce à ses sens, l'individu est capable de différencier distances et espaces en fonction du type de sensations provoqué par la présence d'autres individus, autant que par leur façon d'agir. Il y a plusieurs manières de percevoir l'espace, nous possédons des « récepteurs à distance » (p. 62) dont le nez, les oreilles et les yeux, capables de percevoir les objets ou les éléments éloignés et d'en apprécier l'écart. Les « récepteurs immédiats » (p. 62), comme le toucher par exemple, permettent explorer le monde proche et d'établir des relations précises et personnelles par rapport à l'espace et aux autres personnes.

Organisé de trois manières : fixe, semi-fixe ou informel, l'espace entraîne une classification claire de quatre types de distances : intime, personnelle, sociale et publique. L'organisation fixe répond à une structure culturelle invariable, telle que celle des villages, des villes, les bâtiments et des espaces dans les maisons conçus pour une activité particulière. Cette organisation crée des structures de comportement chez les êtres humains, car elle détermine la forme, les rythmes, les amplitudes de déplacements, etc. L'espace à organisation semi-fixe permet une flexibilité des configurations selon les besoins des personnes qui l'utilisent, en stimulant ou en limitant le contact entre individus. Certaines dispositions de l'espace peuvent provoquer des sensations kinesthésiques déterminées. On parle alors d'espaces « sociofuges et sociopètes » (T. Hall , 1971, p. 138). Comme chaque culture interprète et utilise l'espace de manière particulière, il se trouve que les espaces fixes et semi-fixes sont déterminés par des paramètres différents; ainsi, un espace considéré fixe dans une culture peut parfaitement être utilisé comme semi-fixe dans un autre contexte. Quant à l'espace informel, il est d'une grande pertinence pour notre recherche, car il est lié aux distances entre les individus au moment d'un contact ou d'une relation, les significances et paramètres variant aussi d'une culture à autre. E.T. Hall détermine que, dans un espace informel, peuvent se retrouver plusieurs distances, soit celles intime, personnelle, sociale et publique,

chacune d'elles possédant deux biais, proche et lointain. Il souligne également l'importance des enjeux proxémiques dans l'interaction et les diverses dynamiques entre l'espace personnel et public. Le travail de la voix et ses variations: chuchotement, voix basse, voix haute, cri, peut être considéré comme un jeu proxémique, tout comme les perceptions visuelles, olfactives et les sensations de chaleur, l'attitude, le contact, l'étiquette corporelle³³, la distance physique et l'orientation corporelle entre les partenaires. Tous ces éléments forment une dynamique particulière.

De manière synthétique, voici les différents types de distances liés à cette classification proxémique :

La distance intime implique une sorte d'engagement avec un ou d'autres corps. Sa caractéristique principale est la proximité. Dans le mode proche, le contact physique est incontestable, la respiration, les odeurs et les détails des mouvements sont perçus de manière précise. Dans le mode lointain (de 15 à 40 cm environ), le contact est moins direct, il se fait par les mains et la vision, il intéresse principalement la partie supérieure du corps (tête, tronc, bras) et permet une observation détaillée. Ici, le contact sensoriel est important. La distance personnelle, que l'on connaît comme notre « bulle », est une limite établie par la « kinésphère » de Laban, concept qui sera abordé dans le chapitre III. Dans le mode proche, on évalue la distance personnelle de 45 à 75 centimètres entre les individus, dans le mode lointain, de 75 à 125 centimètres. Dans les deux cas, il est possible d'obtenir une impression assez précise de l'interlocuteur, sans nécessairement percevoir des détails, mais en établissant un contact direct, en gardant une distance qui ne permet pas le toucher. Ici, le contact visuel est important. La distance sociale, comprise est utilisée dans les interactions quotidiennes, au travail, où les relations interpersonnelles se font de manière tendue. Elle permet une communication effective, sans proximité mais en restant dans un espace « gérable » permettant d'opter pour une distance sociale proche de 1,25m à 2,10m généralement utilisée entre personnes qui se connaissent et se rapportent de manière fréquente, ou bien une distance sociale lointaine de 2,10m à 3,60m utilisés

³³ Voir Le Breton (2002, pp. 57-62) à propos de l'apprentissage de l'étiquette corporelle : «La dimension corporelle de l'instruction est imprégnée d'une symbolique propre à chaque groupe social, elle relève plutôt d'une éducation informelle, impalpable dont on peut surtout mesurer l'efficacité» (p. 62).

dans les occasions plus formelles, comme par exemple les entretiens. La distance publique se caractérise par une distance comprise entre 3,60m et 7,50m pour le mode proche et plus de 7,50m pour le mode éloigné. Des modifications du point de vue et de la perception sont observées par rapport aux autres distances. Dans la distance publique, il est nécessaire d'augmenter la projection vocale, de mieux articuler, parfois même de changer la construction du langage. Le corps a besoin d'une amplitude des gestes et la recherche d'un nouveau rythme pour pouvoir communiquer efficacement. Les gestes, les mouvements, les actions, la posture sont à la base d'une communication non verbale, très présente dans cette distance publique, permettant l'observation complète du corps de l'individu en relation.

Ces notions d'enjeux proxémiques ont été utiles, dans le cadre de cette recherche, à différentes étapes du travail : au moment de l'entrevue, il a été intéressant de constater qu'il était possible de recueillir des informations d'ordre proxémique non seulement à partir des actions et relations établies avec les femmes pendant les rencontres, mais aussi à partir de ce qu'elles racontaient dans leurs récits, car de manière permanente elles effectuaient des descriptions impliquant des distances et des sensations. À partir des concepts que propose T.Hall et de ces informations recueillies, une importance fondamentale a été accordée aux rapports du sujet créateur et/ou interprète avec sa partenaire au moment de la recherche scénique. Les significances « universelles », culturelles et personnelles des distances, et subséquemment l'utilisation de l'espace, ne sont pas toujours évidents, car elles peuvent changer selon les personnes et les circonstances. Dans ce cas, et par rapport au matériel de travail (la mémoire des femmes chiliennes qui habitent à Montréal), l'équipe de création constituée par une Chilienne et des Québécois a établi un dialogue interculturel permanent à l'égard de ce type de considérations. Ainsi, il a été possible de reconnaître et de définir des espaces fixes, semi-fixes ou mobiles, et des enjeux de distances impliquant des facteurs relationnels intéressants à considérer pour la conception de l'espace scénique ainsi que la dramaturgie qui se développait. En pratique, nous avons fait dialoguer les différentes distances avec certains éléments des « principes qui reviennent » : on a pu faire un lien précis entre les espaces intime et personnel, en rapport avec les techniques quotidiennes du corps, de la même manière qu'on a mis en relation les espaces social et public avec le travail extra-quotidien. De cette manière on crée une relation entre l'espace

intime ou personnel de l'entrevue et l'espace social ou public de la mise en scène. Au moment de la représentation, nous avons considéré des éléments de la proxémie, afin d'établir un lien plus direct entre acteurs-spectateurs, influant sur quelques aspects du jeu, scénographiques, d'éclairage et de son.

2.2 Le concept de corpographie

Le terme « corpographie » contient les mots *corps* et *graphie*, tirés du grec *graphien*, qui veut dire tracer, écrire. Le concept a été emprunté à Paola Berenstein-Jacques architecte urbaniste, professeure de la Faculté d'Architecture de l'Université Fédérale de Bahia. Elle utilise le concept de « corpographie urbaine » (2006) dans le cadre de ses recherches sur l'appropriation de l'espace urbain (<http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2006/10/16/2952618.html>)³⁴.

La ville saisie par le corps écrit ce qu'on pourrait désormais nommer corpographie urbaine. La corpographie serait la mémoire urbaine du corps, son mode singulier d'enregistrement de son expérience de la ville. Cela nous mène à repenser les rapports entre le corps urbain et le corps du citoyen, et à percevoir plus corporellement les villes. Berenstein-Jacques et Jeudy (2006)

Berenstein-Jacques établit un rapport entre le corps urbain et le corps citoyen à partir des recherches sur les errances comme type d'appropriation de l'espace urbain. Elle soutient que le fait de flâner dans la ville serait une manière de percevoir la cité. Une expérience pouvant être pratiquée par tout le monde. Les trajets des personnes dans la ville activent ou réactivent les espaces urbains qui, dans certains cas, ne sont pas habités tels que projetés; de la même façon, certaines sensations liées à la mémoire s'activent par le fait de se déplacer dans des endroits où des événements, de l'histoire personnelle ou sociale, se sont déroulés.

Parmi les idées développées par Berenstein-Jacques, nous retiendrons celle de percevoir différemment certains éléments du quotidien, ainsi que le fait de pouvoir lier des endroits à l'histoire personnelle ou sociale. Voulant établir des liens entre un corps particulier habitant le quotidien et la notion de mémoire inscrite dans ce corps, mon objectif a été de créer une écriture à

³⁴ Berenstein-Jacques, P., et Jeudy, H.-P. (2006). Corps et décors urbains. Collection Nouvelles Études Anthropologiques. Repéré le 1 novembre 2011 à <http://leblogdelaville.canalblog.com/archives/2006/10/16/2952618.html>.

partir du corps, liée à l'idée de trace, comme celle d'une écriture, d'un texte sur du papier ou un tatouage sur la peau. Lier toutes ces notions à travers le concept de corpographie implique de découvrir des traces invisibles du vécu, de les comprendre et de les reproduire à travers une structure et l'interprétation.

Tout choix de gestuelle pour une création scénique manifeste une prise de position de son auteur par rapport au corps. L'écriture du corps, c'est-à-dire la manière dont il est mis en représentation peut être considérée comme la forme spectaculaire engagée de la gestualité choisie par l'auteur, au même titre que Roland Barthes parle de la forme spectaculaire de la parole. Étendre alors la notion d'écriture du mot au geste, c'est affirmer dans le même temps que le corps et ses pratiques sont porteurs de mémoire et de traditions; en effet les choix d'une gestualité ne se font pas à partir d'un arsenal intemporel de formes gestuelles, mais sous la pression de l'histoire, de la société, des habitudes. Ils expriment, face à ce contexte, la façon de penser l'écriture du corps de l'auteur (Sellami-Vinas, 1999, p. 47)

Le mot corpographie renvoie à d'autres concepts liés à l'action d'enregistrer, tels que radiographie (enregistrement d'une image d'une partie du corps), photographie (reproduction d'une image) ou chorégraphie (écriture de la danse). Dans le *Théâtre du geste mimes et acteurs*, Jacques Lecoq (Lecoq, 1987) considère deux concepts intéressants : la « mimographie » (p. 33) correspondant à l'écriture dramatique du mime, représentant le caractère plutôt quotidien de la vie, et la « chronophotographie »³⁵(p. 60) qui correspond à un ensemble de photographies permettant une étude de mouvement et une analyse des diverses actions dynamiques dans le temps et l'espace. Par ailleurs, nous nous sommes servis de cette idée pour étudier les gestes des femmes recueillis dans les entrevues.

L'adoption de ce concept a été motivée par l'aspiration à concevoir une écriture scénique particulière, une corpographie, qui soit une manière de transposer des sensations, de donner la parole au corps. Un corps qui respire, qui bouge, qui reste immobile, qui profère des sons, des paroles, un corps qui regarde, qui se cache, qui s'élargit. La corpographie serait cette trace dans

³⁵ Chronophotographie, inventée par Jules-Étienne Marey en 1882. C'est un outil photographique (précurseur du cinéma) qui permet d'observer la décomposition des mouvements à travers une suite d'images qui donnent la sensation de voir les actions au ralenti. Il a été conçu dans l'objectif de développer les études de mouvement dans les activités liées à l'éducation physique. Selon Lecoq, deux facteurs stimulent une renaissance du corps au théâtre au début du XX siècle : d'une part, le développement des sports et de l'autre, l'invention de cet outil.

l'espace et le temps où il serait possible de saisir une connexion entre corps, mémoire, mouvement, notation et images sensorielles, une sorte de traduction, une façon concrète de mettre le corps en représentation. « Les lois du mouvement organisent toutes les situations théâtrales. Une écriture est une structure en mouvement » (Lecoq, 1997, p. 23). Ainsi, cette écriture a cherché à trouver comment agencer les actions physiques, les gestes et les dynamiques issues de la mémoire du corps empruntée aux femmes qui ont vécu le coup d'État au Chili. À travers une corpographie, le corps inscrit dans un contexte devient matérialité et langage théâtral. Concrètement, l'action sur scène (le quoi et le comment) prend forme directement à partir de ce que les femmes ont exprimé pendant les entretiens, de telle sorte que la composition vise à percevoir différemment corps et mouvement quotidien pour faire un rapport avec le corps et le mouvement des interprètes dans un langage extra-quotidien activant l'espace scénique. Dans le chapitre IV, un exemple concret de traduction et composition de la corpographie, où entrent en jeu les éléments relevés dans ce chapitre, sera présenté.

Pour résumer, nous pouvons souligner que dans la vie quotidienne, les êtres humains agissent selon des habitudes et des codes issus de leur culture, à travers des gestes et des actions conscientes ou inconscientes. Selon l'anthropologie du théâtre et l'analyse transculturelle du spectacle, « le travail de l'acteur-danseur est le résultat de la fusion de trois réalités qui se réfèrent à trois niveaux d'organisations distincts » (Barba, 2008, p.13). Si Barba souligne d'abord la personnalité de l'interprète, particulière dans ses sensibilités, habilités, valeurs, etc., il exprime aussi l'idée que chaque contexte socioculturel et traditionnel possède des dynamiques distinctives dans lesquelles l'interprète s'exprime. Enfin, il réaffirme l'utilisation des techniques extra-quotidiennes comme instrument fondamental pour acquérir une « pré-expressivité »³⁶ à travers les composants de base : énergie, équilibre et opposition (Barba, 2008, p. 196).

Le défi de ce travail de laboratoire était de trouver la manière de traduire ces deux langages corporels, tout en conservant le contenu. Les informations recueillies à partir de l'observation d'individus utilisant un corps « inculturé », c'est-à-dire s'exprimant à partir des techniques

³⁶ Le niveau « pré-expressif » correspond au niveau de base d'organisation dont ont besoin les interprètes, afin d'obtenir une présence sur scène, qui entraîne l'attention du spectateur. Il est transversal à toutes les cultures et formes théâtrales.

quotidiennes, devaient être transposées dans un corps « aculturé », utilisant une technique extra-quotidienne pour la construction et la présentation d'un spectacle. Dans ce processus de laboratoire, il était important de découvrir comment utiliser les « principes qui reviennent », en fonction du processus de création et de traduction scénique du matériel, tout en considérant les nuances par rapport à la gestualité, les actions physiques et les éléments de la kinésie et la proxémie.

CHAPITRE III

ANALYSE SENSIBLE DE LA CORPORÉITÉ

Dans les chapitres précédents, nous avons réfléchi sur les raisons et les manières de se souvenir, ainsi que nous avons fait un parcours des enjeux corporels liés à la représentation scénique, essentiels pour notre démarche. Dans le passage ardu de la théorie à la pratique impliquant l'interaction imminente avec les femmes, notre « source » d'information, il était encore nécessaire de répondre à certains questionnements : Comment passer de l'histoire vécue à la représentation de la mémoire issue du corps ? Comment accéder à la mémoire du corps d'autrui ?

Le choix de faire des entrevues a paru le plus approprié. En effet, nous avons supposé que la mémoire du corps des femmes rencontrées se révélerait dans les postures et les petits gestes au fil de la conversation et du récit des événements qu'elles allaient narrer. Comme mes propres souvenirs du 11 septembre 1973 me donnaient déjà un point de vu particulier sur les événements, j'ai pu bâtir les entrevues de manière à recueillir des informations précises qui ont parfois fait écho à mes propres images et sensations. Il faut signaler qu'en aucun cas, je n'ai voulu me diriger vers une démarche thérapeutique, autoréférentielle ou autobiographique ; au contraire, pour la création, je voulais travailler spécifiquement avec les souvenirs des autres.

Pour aborder l'interprétation et la traduction du contenu des entrevues, c'est-à-dire pour étudier la corporéité des femmes rencontrées, déterminer leur type de gestes, d'actions physiques pour la postérieure création de la corpographie, l'approche Laban s'est présentée comme un outil pertinent pour l'observation et l'analyse du mouvement. Ce cadre théorique donne des outils « objectifs » (qui encadrent notre subjectivité), pour la lecture du corps et des mouvements. Cette méthode d'analyse guide et complète de façon intéressante le travail plus intuitif que nous, créateurs, sommes habitués à exercer.

3.1 Les entrevues

L'objectif principal des entrevues était de recueillir des informations à propos de la mémoire du corps des femmes chiliennes rencontrées. L'important était d'être attentif à la corporéité perceptible à travers des traces corporelles, c'est-à-dire les gestes et mouvements des personnes interviewées, tout en écoutant leur histoire de vie. L'entrevue en tant qu'outil qualitatif permet de créer un espace intime et d'atteindre plusieurs objectifs : établir un processus de communication, observer les femmes bouger pendant qu'elles s'expriment, amasser des informations objectives et subjectives à propos des événements sociaux et personnels vécus à partir du jour du coup d'État.

Pour composer l'échantillon de ce travail de recherche, certains critères ont été privilégiés. Afin de comparer différentes visions des faits, il était nécessaire de rencontrer des femmes d'âges différents au moment du coup d'État ; de même, il fallait qu'elles habitent à Montréal, afin de pouvoir les rencontrer personnellement, « en direct » (pas à travers le téléphone ou la vidéoconférence), ceci amplifiait les possibilités de rejoindre des personnes appartenant au groupe de chiliens qui a immigré dans ce pays à cause de l'exil. J'ai d'abord pris contact avec des personnes que je connaissais et qui me paraissaient ouvertes à partager leur histoire. En même temps, des personnes informées de ma démarche m'ont suggéré de contacter d'autres Chiliennes qui souhaiteraient y participer. La première approche a été faite par courriel, par téléphone ou en personne. Certaines personnes n'ont pas répondu, d'autres ont manifesté des craintes à l'idée de s'exposer. Quatre femmes ont été sélectionnées et rencontrées. Ce petit nombre s'explique par la volonté d'approfondir les expériences de chacune, par la nature même du sujet (intime et bouleversant), ainsi que par l'ampleur du processus d'observation et d'analyse. Les quatre femmes qui ont donc été retenues pour les entretiens sont : Gladys, Olga, Rayén, et Carmen³⁷, qui au moment du coup d'État, avaient entre 3 et 39 ans. Bien que le fait d'évoquer leur vécu leur soit parfois difficile, elles ont accepté de participer à la recherche, en considérant l'importance de se remémorer, de se confronter à ce moment particulier de l'histoire que beaucoup de Chiliens préféreraient oublier.

Les entrevues ont été faites de manière individuelle, en deux temps. Certaines rencontres ont été réalisées dans des locaux de l'École supérieure de théâtre à l'UQAM, ou chez les interviewées, selon leur

³⁷ Seuls les prénoms sont utilisés, en vertu du protocole de confidentialité.

disponibilité et leur convenance. Les entretiens ont été menés sur le mode de la conversation d'une durée de 45 à 75 minutes et ont tous été filmés. Parler des liens entre sa propre histoire, le coup d'État et ses conséquences n'était pas chose de facile. Pourtant, certaines questions fondamentales ont été abordées qui font appel à la mémoire sensorielle et physique : le jour du coup d'État, les jours d'après, le départ en exil, l'arrivée et l'adaptation à une nouvelle vie dans un pays différent, l'éloignement puis la rencontre avec la famille et finalement, le retour (ou non-retour) au Chili.

La première rencontre.

L'objectif principal était d'établir la confiance nécessaire à la confidence, de pouvoir ainsi mieux connaître la personne, son contexte de vie actuel et, de manière plus générale, celui de 1973. Les entrevues ont débuté avec les questions factuelles: nom, âge, situation familiale, métier, occupations. Puis, nous avons abordé la thématique du coup d'État en mettant en contexte la situation de famille et de travail au moment du 11 septembre 1973. Des questions à propos de la vie quotidienne avant et après les événements ont également été posées ainsi que les causes de l'exil et la manière dont ces femmes ont quitté leur pays. Chaque entretien a été mené de façon très personnalisée.

La deuxième rencontre.

Ici, le but était de parler de manière précise des événements: le jour du coup d'État, les jours et les mois qui ont suivi ainsi que des moments, des actions, des sensations concrètes, liées à la peur³⁸. Voici les questions posées lors de cette deuxième entrevue :

- Peux-tu retrouver des souvenirs, des sensations physiques de ce jour? De cette époque? (Froid, chaud, odeurs, etc.)
- Peux-tu trouver un geste qui résume tes sensations de l'époque?
- Peux-tu me décrire ce que tu as vécu ce jour-là?

³⁸ Dès la première rencontre, le souvenir de la peur a surgi de manière spontanée dans les récits des quatre femmes. Que ce soit dans la description d'une émotion ou d'un état personnel ou comme une sensation présente dans l'ambiance du pays. C'est aussi mon souvenir du jour des événements.

- Pourrais-tu identifier une action physique et concrète qui provoque le déclenchement d'un souvenir de cette époque?
- Peux-tu décrire un endroit particulier de cette époque?
- Y a-t-il une chanson que tu relies à cette époque? Peux-tu la chanter?
- Peux-tu évoquer un moment particulier de peur ? Qu'est-ce qui est arrivé ? Comment as-tu vécu cela ?
- Un moment particulier de joie ou de soulagement?
- Qu'est-ce qui t'a marqué de cette époque et pourquoi?

Après les entrevues, nous avons retenu quatre personnalités, quatre histoires de vie, exprimées en souvenirs, mouvements, impressions, paroles, gestes, regards, postures, silences. Nous avons recueilli une quantité précieuse d'éléments qui a constitué notre matériel de base pour la création, soit au total plus de sept heures d'enregistrement.

3.2 Approche d'observation et analyse selon Laban.

D'origine hongroise, Rudolf Von Laban (1879-1958) était un homme au savoir éclectique. Au cours de sa vie, il s'est intéressé à des domaines aussi variés que l'architecture, la peinture, la philosophie, le graphisme et le mouvement humain à travers le jeu théâtral et la danse. Ce bagage explique la vaste portée de son travail de recherche par rapport au mouvement qui, pour lui, est « l'activité essentielle et primordiale de l'être humain, le moyen dont il dispose pour s'approprier et maîtriser l'univers » (Sellami-Vinas, 1999, p. 254).

Précurseur de la danse moderne en Europe, il a travaillé avec des collaborateurs qui ont tenu une place importante dans le développement de l'art chorégraphique comme Kurt Joos, Lisa Ullmann et Mary Wigman, entre autres. Son abondant corpus théorique a inspiré et guidé les travaux de professionnels du langage non verbal et de la rééducation corporelle tels que Warren Lamb et Irmgard Bartenieff, ainsi que

les recherches actuelles d'Hubert Godard et d'Odile Rouquet, qui développent « l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé », basée en partie sur l'approche de Laban.

Les observations, analyses et notations du mouvement réalisées par Laban, ainsi que son approche pédagogique sont d'une grande importance et transcendent le temps autant que les diverses manifestations de la danse et le théâtre. Laban voulait apporter un savoir « scientifique » à la danse à travers un cadre théorique qui cherchait la compréhension du mouvement et lui donner ainsi une place dans le domaine des « arts majeurs ». D'autre part, le cadre proposé par Laban offre une liberté d'action stimulante, puisque lui-même voyait son travail comme une structure souple, pouvant être utilisée dans différents domaines, tels qu'en psychologie, en ethnologie et en éducation somatique. Pour le chercheur, l'enseignant, le chorégraphe et l'interprète, les recherches donnent une place primordiale au travail du mouvement sous toutes ses formes, bien au-delà de la danse : « il désigne la fonction fondamentale de toute matière vivante dont la nature est d'être extension et rétraction dans l'espace » (Sellami-Vinas, 1999, p. 261).

Pour Laban, le corps est porteur de sens, à la fois pour le créateur et pour le spectateur. Son étude du mouvement, en propose une classification et une description objective des différents éléments qui le composent, entre autres, la cinétique, l'espace, la forme. Cherchant à comprendre les principes du mouvement, à partir de l'observation et de l'analyse, il a déchiffré la « pensée motrice », c'est-à-dire la « forme particulière de construction des idées concernant les qualités motrices et leur utilisation » (Laban, 1994, p. 39). Les théories de Laban paraissent donc pertinentes dans un processus de laboratoire scénique cherchant à dévoiler d'un discours métaphorique à partir de la mémoire du corps.

Dans le cadre de cette recherche, la méthode d'analyse Laban permet une utilisation très large des axes de travail, en particulier pour la lecture et l'interprétation, des qualités corporelles et dynamiques des corps et des mouvements des femmes rencontrées. Ces femmes « qui ne dansent pas » s'expriment physiquement en narrant leur vécu. Cette corporéité est notre matière première d'analyse.

3.2.1 Description générale des outils utilisés pour cette recherche

Rudolf Laban a construit son modèle théorique en s'appuyant sur une approche empirique aussi vaste que diverse. Il a développé plusieurs hypothèses et créé une terminologie particulière pour nommer les concepts issus de ses explorations qu'il a réunis dans différents ouvrages. Ces concepts sont : la *choréosophie*, regroupant l'ensemble de ses études pratiques et théoriques, la *choréologie*, étude systématique de la danse d'un point de vue historique, philosophique et esthétique, la *choréutique*, où sont étudiées les possibilités du corps en mouvement dans l'espace, l'*eukinétique*, qui concerne la dynamique des mouvements et la *kinétographie*, appelée aussi *cinétographie* ou *labanotation*, qui propose un système codifié de notation des mouvements.

Laban s'interroge sur les mécanismes mis en jeu dans le travail du mouvement. Il étudie le corps en action en le décortiquant et crée une classification. « Étudier le mouvement implique non seulement son observation, sa perception, mais aussi l'élaboration de concepts qui décryptent les apparitions du mouvement, qui en retour les interprètent comme signe » (Laban, 2003, p. 14). L'importance de nommer les mouvements réside dans le fait que le mot pourrait contenir un « ordre caché » du corps qui bouge. Pouvoir lire ou reconnaître n'est pas évident au premier regard. Laban part du principe que toute action est observable et identifiable, même un mouvement infime comme, par exemple, la respiration, qui possède un flux particulier peut être décrit de manière précise.

Nous pouvons remarquer l'amplitude des recherches sur le corps et sur le mouvement faites par Laban, sa méthode d'analyse est beaucoup plus vaste que ce que je présente dans ce travail, qui souligne uniquement les outils mis en œuvre dans le cadre de notre démarche.

Dans la perspective d'une dramaturgie scénique engagée issue de la mémoire du corps, nous allons nous concentrer principalement sur deux aspects de l'analyse du mouvement :

La *kinésphère* qui met en évidence l'aspect cinématique³⁹ du mouvement, et la *dynamosphère* qui souligne les différentes nuances dynamiques exécutées par le corps.

De ces deux aspects vont se dégager les quatre axes d'analyse, soit le *Corps*, l'*Espace*, pour la *kinésphère*, puis l'*Effort* et le *Shape*⁴⁰ (la forme) pour la *dynamosphère*. La méthode d'analyse du mouvement (LMA) permet la lecture du corps en mouvement par rapport aux aspects spatiaux, qualitatifs et fonctionnels.

Par ailleurs, l'observation est indissociable de l'expérience physique du mouvement pour appréhender ses effets et les sensations qu'il procure. Laban parle de « *force intégrante* » (Hodgson, 1990, p. 7) pour décrire la manière dont l'exécutant intègre la synthèse entre action et sensation de l'action réalisée. Le travail d'un corps engagé dans la pratique, l'expérimentation personnelle, les sensations kinesthésiques activent une sorte de « *sixième sens* » fondamental pour connaître et comprendre le mouvement. Du point de vue de l'exécutant et de l'observant, cette « *force intégrante* » relie pensées, sensations et actions de manière fluide et cohérente.

3.2.2 La *kinésphère*

La *kinésphère* est l'espace physique, une sphère qui entoure le corps et que le corps lui-même est capable d'atteindre avec ses extrémités sans changer sa base de support. Elle concerne de manière constante la relation du corps de l'exécutant (danseur, comédien, travailleur, etc.) à l'espace. Cette *kinésphère* se déplace en même temps que le corps dans l'espace général.

³⁹ Cinématique (gr. *kinéma-* atos, mouvement, et *graphein*, écrire). Partie de la mécanique qui étudie les mouvements des corps sans considération aux forces qui le produisent.

⁴⁰ Dans ce mémoire, certains termes en anglais sont employés. Bien que Laban ait été traduit de l'anglais et de l'allemand au français, pour certains termes, les traductions n'arrivent pas toujours à préciser l'expérience corporelle. Les mots demeurent approximatifs pour décrire le mouvement. Il ne s'agit pas d'une « forme figée » du corps, d'une structure rigide, mais de la « transformation » du mouvement.

Par rapport à l'étude des mouvements du corps, c'est dans la *kinésphère* que se produit l'évolution de l'individu sur le plan cinématique. C'est l'espace où l'interprète bouge, s'étend ou se contracte dans toutes les directions et dans tous les niveaux, générant ainsi sa tridimensionnalité. Tout mouvement se déploie dans une petite, moyenne ou grande *kinésphère*, dépendant de l'amplitude utilisée pour son exécution.

La tendance est de lier la *kinésphère* à l'idée de structure. Le terme *kin*, qui vient du grec *kinésis* veut dire « mouvement entrant dans la composition de quelques mots », le mot *sphère*, du latin *sphaera* et du grec *sphaira*, définit « une surface fermée dont tous les points sont à la même distance (rayon) d'un point intérieur appelé "centre" » (*Lexis : Larousse de la langue française*, 2002). Ici, l'attention est mise sur l'identification des éléments objectifs tels que la composition du corps, le dessin, la forme, et l'amplitude des traces de mouvement en relation avec l'espace. On peut les considérer comme des principes « visibles », car ils sont tout à fait reconnaissables. C'est ce que nous pourrions nommer « texte corporel » ou « une ligne des actions physiques » en accord avec ce qui a été vu dans le chapitre précédent. Si on fait une analogie avec l'écriture, on peut dire que le texte se constitue par des mots construits par des lettres, de la même sorte que le « texte corporel » se construit par des mouvements qui sont définis par des actions physiques, des gestes, des attitudes, des pauses, des rythmes, etc.

Les constituants *Corps* et *Espace* sont des éléments fondamentaux pour comprendre l'aspect cinématique qui se produit dans la *kinésphère*. Dans le composant *Corps*, nous cherchons à reconnaître d'où part le mouvement, quelles sont les parties du corps impliquées et les actions produites. Qu'est-ce qui bouge ? Quel est le mouvement produit ? Quelle est la structure de la composition du mouvement ?

Dans le composant *Espace*, nous allons nous regarder où va le mouvement, dans quel *Espace* il s'inscrit. La structuration de l'*Espace* se fait grâce aux lignes dynamiques induites par le mouvement de l'exécutant. Pour Laban, l'*Espace* est une « architecture vivante » (Hodgson, 1990, p. 32) qui possède une structure déterminée et c'est grâce à l'action du mouvement qu'il devient visible : « l'espace est le trait caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace » (Laban, 2003, p. 76). C'est ce qui détermine le besoin de l'exécutant de s'approprier l'*Espace* et d'en comprendre les enjeux. Ici nous

reprenons l'idée de « force intégrante » comme manière d'habiter l'*Espace* particulier où s'exécute l'action.

Pour établir les différents composants de l'*Espace*, il faut considérer que le centre de la *kinésphère* correspond au centre gravité. Le corps se déploie et construit diverses structures géométriques en variant niveaux, directions, dimensions, et plans, qui modulent la *kinésphère* en modifiant les rapports gravitaires.

3.2.3 La *dynamosphère*

C'est dans la *dynamosphère* (concept qui se superpose à la *kinésphère*), que le mouvement évolue à travers différentes tonalités dynamiques. Étymologiquement, le mot *dynamique*, du grec *dunamicos*, signifie : relatif à la notion de force, caractérisant un art par sa puissance et son mouvement, en opposition à la statique. Dans la *dynamosphère* sont présents les éléments liés à ce que nous avons désigné comme « énergie » dans le chapitre précédent. Cela constitue des dynamiques diverses et l'implication mentale et émotive, donc un corps physique où les sensations sont prioritaires. Grâce aux différents éléments qui la constituent, on peut établir un rapport entre la forme extérieure, visible et objective, et son contenu, l'expression de l'intériorité de l'être humain, subjective et invisible. Grâce à l'observation et à l'analyse, on peut lire et comprendre l'aspect « invisible » du mouvement, pour le rendre « visible » : la notion de « dynamique » sert de repère dans ce processus.

Voulant démontrer que le mouvement est porteur de sens, Laban perçoit l'invisible⁴¹ à travers les *Efforts* et le *Shape*. C'est une notion intéressante qui permettra de faire des liens avec la mémoire corporelle. Laban propose le concept d'*Effort* comme outil d'analyse qualitative : « Il implique la notion d'impulsion comme origine du mouvement-impulsion suscitée par une nécessité extérieure ou intérieure et celle de dépense d'énergie, aussi minime soit-elle » (*Dictionnaire de la danse*, 2008, p. 727). L'*Effort*, grâce auquel les mouvements développent leur expressivité et surgissent dans l'*Espace*, implique la compréhension de l'action au complet, soit son impulsion, son développement, et sa finalisation et/ou

⁴¹ L'invisible est un concept subjectif utilisé par plusieurs créateurs. Par exemple, selon l'acteur Yoshi Oida : « Il y a deux facettes aux choses : le visible et l'invisible. Quand on est confronté à la matière, on peut voir en elle uniquement de la « matière ». Mais à l'inverse, on peut essayer de traiter la matière comme si elle recelait une autre signification ou possédait une autre dimension. Comme s'il y avait quelque chose qui existait au-delà et en deçà de la forme » (1998, p. 26).

régénération, ainsi que les sensations physiques générées. Pour l'*Effort*, on se demande : comment le mouvement est-il exécuté ? comment se transforme ? Quelle est la qualité de l'énergie déployée ? Quelles sont les nuances dynamiques présentes ? Pour tenter d'y répondre, Laban identifie quatre éléments, qu'il nomme les facteurs de mouvement : « poids », « temps », « espace » et « flux » qui sont « les clefs permettant de comprendre ce qu'on pourrait appeler l'alphabet du langage du mouvement ». (Laban 1994, p. 152). Il établit également une liaison entre chaque facteur de l'*Effort* et les différentes attitudes psychiques.

Tous les mouvements, qu'ils soient quotidiens ou dansés, se produisent avec une qualité de « poids »⁴² (pression), une qualité de « temps »⁴³, une appréhension de l'« espace »⁴⁴ et un « flux »⁴⁵ déterminé, chacun de ses facteurs sera plus ou moins présents selon la composition et l'exécution de l'action, et s'exprimera selon une polarité allant d'une condensation à une dilatation de la qualité. Les intentions corporelles s'expriment et peuvent se modifier pendant le mouvement.

L'élément *Shape* (forme) complète la description de la *dynamosphère*. Dans cette composante, les notions de forme et de volume sont considérées. De quelle manière se déploie le mouvement ? Quelle est l'intention derrière le geste ? Comment le corps module sa relation à l'espace ?

Les études portant sur le travail de Laban, ainsi que ses propres textes, développent assez peu le concept du *Shape* (forme). La lecture du travail de Myriam Tremblay (2008), *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine*, ainsi que le cours *Observation et analyse du mouvement*, enseigné par Sylvie Pinard au département de danse de l'UQAM ont été essentiels dans l'approfondissement de ma recherche.

⁴² La dynamique de l'Effort Poids pouvant se dégager entre les pôles : lourd et léger pour la qualité de pression.

⁴³ La dynamique de l'Effort Temps joue entre les pôles : soudain et soutenu.

⁴⁴ La manière dynamique de s'approcher à l'Effort Espace peut se présenter de manière directe ou indirecte.

⁴⁵ Pour le Flux la dynamique peut se manifester de manière libre ou contrôlée.

Nous pouvons dire du *Shape* (forme) qu'il « s'agit d'une description qualitative de mode de transformation d'un corps en mouvement suivant son rapport à l'espace » (*Dictionnaire de la danse*, 2008, p. 792).

C'est un processus par lequel le corps change de forme, en utilisant des attitudes corporelles précises, qui permettent d'observer comment le corps se contracte ou se déploie dans l'*Espace* en générant, par exemple, une sensation d'ouverture ou de fermeture, comment le corps s'investit dans ce changement et dans cette évolution.

Diverses modalités de changement du *Shape* (forme) sont identifiées soit, *les attitudes de la forme*, *les flux de la forme*, *les tracés de la forme*, *la plasticité de la forme* et finalement *la qualité de la forme*⁴⁶.

Les attitudes de la forme se constituent sous formes statiques, établies par les mouvements du corps qui sont perçus dans une fluctuation constante entre quatre dynamiques spatiales qui déterminent des postures, soit: mur (*wall*), marquée par un mouvement centrifuge c'est-à-dire d'expansion vers la périphérie ; balle (*ball*) forme inscrite par un mouvement centripète qui marque le retour vers le centre du corps; épingle (*pin*), marqué par un mouvement vertical en extension ; ou vis (*screw*), impliquant un mouvement engagée dans les trois plans en rotation.

Les flux de la forme établissent une relation avec l'environnement sous les modes suivants : Le *shape-flow* qui ne possède aucune dimension et établit une relation avec soi-même à travers une respiration consciente ; les mouvements d'inspiration (*growing*) et d'expiration (*shrinking*). *Les tracés de la forme*, considèrent les *mouvements directionnels* qui décrivent comment un corps entre dans l'*Espace* avec un but précis, pouvant le faire de façon linéaire en une dimension, comme une flèche (*spoke like*) ou de façon planale, en deux dimensions, comme une courbe ou un arc (*arc like*).

La plasticité de la forme suppose d'une part, un processus généré par un mouvement par lequel se produit l'activation des trois dimensions, permettant de sculpter en volume extérieur (*shaping*); d'autre part elle suppose l'interrelation des différentes parties du corps, dans un processus de mouvement qui

⁴⁶ Catégories d'après Madden, Peter, *Shaping motion and movement* (1993) dans notes du cours *Observation et analyse du mouvement*.

modèle le corps de l'intérieur (*inner-shaping*). En fin, dans la *qualité de la forme*, on reconnaît comment les *Effort* (poids, temps, espace) peuvent s'associer à une dimension de l'Espace et à une modulation de la forme du corps ; de telle sorte le poids est associé à la dimension verticale et à la forme du corps qui s'élève ou s'abaisse (*rising or sinking*) , l'espace à la dimension horizontale et à la forme du corps qui se déploie ou se renferme (*spreading, widening or enclosing, narrowing*); le temps à la dimension sagittale et à la forme d'un corps qui s'avance ou se recule (*advancing or withdrawing*).

À travers les éléments décrits, nous cherchons à observer et à identifier la forme et le volume du corps, pour comprendre comment le processus de changement du corps pendant le mouvement peut clarifier la relation action-intention.

Dans l'étude de la *dynamosphère*, les éléments d'*Effort* (ou énergie) et de *Shape* (forme) sont liés aux émotions et aux états transmis par le corps en mouvement, informations sous forme invisible, mais sensible. On revient avec cette notion de *dynamosphère* et aux idées de Bernard sur la corporéité exposées dans le Chapitre I qui soulignent la nature dynamique des sensations, son caractère pré-expressif et énonciatif ainsi que le besoin d'une identification des mouvements issus des sensations.

3.3 L'expression définie par le geste.

Dans le cadre de cette recherche, un des aspects les plus intéressants dans l'étude du mouvement à travers l'analyse proposée par Laban est la mise en relation de la forme extérieure avec le contenu, c'est-à-dire le rapport entre « le dessin » et l'expressivité du mouvement qui contient une émotion, une dynamique et une intention.

Laban considère le théâtre comme un art dynamique et éphémère. Un art où les sons, les mots, les traits, les sentiments, sont inscrits dans les gestes et les mouvements qui donnent vie au spectacle. Le public de théâtre est actif, capable de « lire » et de comprendre les nuances de l'action. Les créateurs se doivent de donner au public la possibilité de se reconnaître, de comprendre et de suivre ce qu'ils ont à raconter. « Ce qui se produit réellement au théâtre ne survient pas seulement sur la scène ou dans le public, mais à l'intérieur du courant magnétique qui passe entre ces deux pôles » (Laban, 1994, p. 25). L'action qui se développe sous une forme, un temps, un rythme et un lieu déterminé exprime une idée, une

pensée et des sentiments, traduits par l'action de l'acteur sur scène. Dans cette recherche-création, « l'action corporelle » est utilisée dans le processus global de création : par l'observation et l'analyse des mouvements de femmes rencontrées à l'aide de la vidéo, par le processus de création à travers l'expérimentation, et dans la relation acteur-public comme moyen de communication, au moment du spectacle.

Comprendre les gestes et leur fonction peut être un moyen de comprendre les gens. Puisque les individus bougent pour satisfaire des besoins, on peut déterminer ces derniers en les observant et analysant leurs attitudes (...) De la même manière, il est possible de déterminer leurs buts et leurs intentions, car, selon Laban, un mouvement est à la fois conscient et inconscient. (Hodgson, 1991, p. 26)

Conscient ou inconscient, le mouvement est un signe, un indice, une trace de mémoire, qui peut aider à interpréter l'individu observé et à traduire une idée. Laban soutient que l'être humain bouge pour satisfaire un besoin. Les motivations en sont tangibles ou objectives, manifestées par des mouvements visibles : marcher, courir, ouvrir une porte, tenir un objet. Intangibles ou subjectives, elles se manifestent à travers des mouvements inconscients appelés « ombrés », qui viennent des sentiments, des   tats et des pensées sous-jacentes. Dans le rôle d'observateurs et créateurs, nous avons eu la possibilité d'approfondir notre regard, de découvrir et d'identifier les aspects objectifs et subjectifs de la personne observée. Mais aussi nous avons constaté l'importance d'observer chaque mouvement et d'en comprendre les phases précédentes et suivantes. Puisque les mouvements naissent des impulsions et que Laban « perçoit les apparitions de mouvement comme signe, indice ou écrit dans la nature » (Laban, 2003, p. 14), il est nécessaire de bien identifier les impulsions et les étapes de la progression du mouvement, « Un mouvement ne fait sens que s'il se développe de façon organique » (Michel, 1995, p. 85).

Tout au long de l'observation des femmes chiliennes à l'aide des enregistrements vidéo, nous avons pu constater que les mouvements « ombrés » étaient fréquents, c'est pourquoi nous nous attarderons sur ce concept. Dans l'ouvrage *La maîtrise du mouvement*, Laban, les décrit comme « des infimes mouvements musculaires, comme un haussement de sourcils, un tremblement de la main ou le tapotement d'un pied, qui n'ont d'autre valeur qu'expressive » (1994, p. 33). En effet, ce type de mouvement pourrait nous aider à découvrir les actions subjectives et intangibles exprimées par les sensations des femmes

pendant qu'elles se racontent. Ces mouvements « sont faits inconsciemment et, telle une ombre - d'où ce terme - ils accompagnent souvent des mouvements d'action délibérée » (*ibid.*). Les mouvements « ombrés » pourraient donc souligner une idée ou exprimer une pensée non dite. À travers ceux-ci, il serait possible de percevoir la pensée des femmes rencontrées, qui s'exprimerait malgré elles dans un mouvement extérieur, accompli plus ou moins clairement et consciemment, produit ou défini par une impulsion intérieure. « Les pensées sont des actes. Les deux sont des danses » souligne Laban (2003, p. 56).

Comprendre et appliquer les éléments décrits permet l'intégration de la forme et de la sensation du mouvement dans le développement de cette recherche. Avoir une conscience kinesthésique permet la perception des actions, des gestes, des mouvements et des attitudes dynamiques. Il est donc possible de « lire » la mémoire du corps des femmes chiliennes.

3.3.1 Nomenclature personnelle des gestes d'expression

L'approche Laban décrite plus haut est la base du travail d'analyse des entrevues, complétée par certaines données personnelles d'observation. Nous nous sommes appuyées sur les notions de mémoire, d'histoire et de corps abordées dans le chapitre I, en particulier la notion de corporéité ; et sur des notions développées dans le chapitre II telles que quotidienneté et extra-quotidienneté, geste, action physique et enjeux proxémiques.

Il a fallu, dans un premier temps, observer et identifier les différents types de gestes exprimés pour choisir avec lesquels travailler par la suite. En m'appuyant sur la description des types établis par Lecoq (1987, p. 20-25), répertoriés dans les catégories de gestes d'action, d'expression ou d'indication, et qui ont été développés dans le chapitre précédent, j'ai déterminé trois groupes adaptés à cette recherche.

Le premier comprend les gestes de *narration*, qui accompagnent les mots en soulignant le rythme, l'accent des sons, des phrases et parfois des silences. Ce sont des mouvements difficiles à lire car, en général, ils sont plutôt désordonnés, imprécis, chevauchés, indéfinis dans leur début et leur fin. Leur utilité est surtout d'accompagner la parole ou le silence. Souvent mouvements des mains, ils correspondent aux

gestes *d'indication* définis par Lecoq, ainsi qu'aux mouvements « ombrés » déterminés par Laban. Des exemples de ce type de geste : agiter les mains de l'avant vers l'arrière, faire bouger les doigts.

Le deuxième type de geste correspond aux gestes *d'action*, des mouvements plus faciles à identifier, utilisés pour indiquer une action précise (une « action corporelle » ferait partie de cette catégorie). Parfois, le geste d'action se présente pour souligner ce qui est dit; d'autres fois, pour dire ce qui n'est pas exprimé verbalement. Sa fonction est d'indiquer ou, dans certains cas, d'illustrer une action. Par exemple, exprimer dans l'écartement des doigts la taille de quelque chose, indiquer une personne, mimer une action comme dormir, manger ou la façon de tenir un objet avec les mains, etc. Les gestes de narration comme ceux d'action sont des gestes qui s'expriment dans le temps présent de la narration.

Les gestes *d'interprétation* font revivre les gestes personnels ou ceux d'autres personnes, vécus dans le passé. Ce troisième type de gestes, à l'opposé des gestes de narration et d'action, sont profondément liés au passé et sont d'une extrême importance pour cette recherche sur la mémoire du corps.

Pendant l'entrevue, dans le temps présent de la narration, la personne joue son propre rôle ou celui d'une autre à travers une gestualité, une manière particulière de porter son corps, en caractérisant un rythme, un type d'énergie particulier, faisant resurgir le passé par le geste. Le fait d'utiliser sa corporéité pour assumer celle d'une autre ou la sienne dans un autre temps rend le souvenir présent à partir du geste.

Il est important de souligner que dans les trois types, des gestes tangibles (objectifs) ou intangibles (subjectifs ou « ombrés ») peuvent être retrouvés. L'observation des mouvements pendant les entrevues avait pour deuxième objectif d'identifier les gestes individuels ou particuliers à chacune ainsi que les gestes partagés, dits « culturels » : on peut penser à la notion de gestes « populaires », en nous référant à Lecoq.

Nous avons réussi à établir une grille d'analyse propre à cette démarche qui contient des éléments pertinents pour l'observation et l'analyse des mouvements des femmes rencontrés. Il s'agit donc, d'une grille constituée principalement des éléments d'analyse Laban, mais aussi incluant quelques éléments personnels :

Tableau 3.1 Grille d'analyse des entrevues

Kinésphère visible		Dynamosphère invisible	
Corps	Espace	Effort	Shape
<p>Que fait le corps ? Quelles sont les parties du corps impliquées? D'où part le mouvement?</p> <p>Actions prédominantes :</p> <ul style="list-style-type: none"> • mouvements gestuels • mouvements posturaux • mouvements intégrés <p>Phrasés du mouvement : Unité simple, unité multiple</p> <p>Organisation des phrasés : successive, simultanée, chevauchée</p> <p>Initiation du mouvement : Proximale, distale, «mid-limb»</p> <p>Utilisation du poids du corps : Dynamique, passif, mou</p> <p>Centre de support: Centre de gravité, centre de lévité, retenu ou mobile</p> <p>Alignement dynamique et organisation du corps :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mobilité/stabilité • connexion : centre-périphérique • Bas du corps • Haut du corps • Connexion homologue (bas-haut) • Connexion latéral (droit-gauche) • Connexion controlatéral (croisées) <p>Mécanique : ou kinésiologie-rotation, flexion-extension, immobilité dynamique</p>	<p>Où va le mouvement? Observation de l'organisation du corps dans l'espace général et personnel.</p> <p>Amplitude de la kinésphère (zone d'action) :</p> <p>Proche (petite K), moyenne (moyenne K), loin (grande K)</p> <p>Approche général de l'espace :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Niveau : Haut, moyen, bas. • Directions : haut, bas, arrière, avant, droite, gauche • Dimensions (1D) : Sagittale, verticale, horizontale. • Plans (2D) : Sagittal, frontal, horizontale. • Tensions spatiales : Central, périphérique, transverse <p>Orientation du corps par rapport à l'observateur.</p>	<p>Comment s'exécute le mouvement? Qualité et type d'énergie.</p> <p>Les facteurs du mouvement :</p> <ul style="list-style-type: none"> • Poids : <ul style="list-style-type: none"> ○ Léger ○ Lourd (ou ferme) • Temps : <ul style="list-style-type: none"> ○ soutenu ○ soudain • Espace : <ul style="list-style-type: none"> ○ direct ○ indirect • Flux : <ul style="list-style-type: none"> ○ libre ○ contrôlé <p>Les États (combinaisons de deux types d'effort) :</p> <p>Éveillé ; temps et espace Rêvant ; poids et flux Proche ; poids et temps lointain ; espace et flux stable ; espace et poids mobile ; flux et temps</p> <p>Les Pulsions (combinaisons de trois Efforts) :</p> <p>Action : poids, temps, espace Passion : poids, temps, flux Envoûtement : espace, poids, flux Vision : temps, espace, flux</p> <p>Le type de phrasé :</p> <p>Impulsif, <i>impactif</i>, swing, uniforme, staccato, rebond, vibratoire, ondulatoire.</p>	<p>Comment se déploie le mouvement? Processus de transformation du mouvement.</p> <p>Attitude de la forme :</p> <p>Mur, balle, épingle, vis.</p> <p>Flux de la forme :</p> <p>«Shape flow», inspiration, expiration.</p> <p>Tracés de la forme :</p> <p>«mouvement directionnels» En arc, en flèche.</p> <p>Plasticité de la forme :</p> <p>«shapping», «inner shapping»</p> <p>Qualités de la forme :</p> <p>s'élever- s'abaisser, se déployer-se refermer, s'avancer-se reculer.</p>
Types de gestes			
Narration (présent)		Action (présent-passé)	interprétation (passé)
Mouvements			
Objectifs Conscients		Subjectifs (Ombres) Inconscients	

3.4 Étude des matériaux

Plus de sept heures de rencontres et d'enregistrement ont été réalisés. Choisir la manière d'aborder l'observation et l'analyse a permis d'accéder à une quantité pertinente d'informations.

Dans un premier temps, le travail d'observation et d'analyse des mouvements des femmes a été fait de manière générale, en travaillant avec la totalité du matériel enregistré. En appliquant la grille d'analyse sur le *Corps, Espace, Effort et Shape*, j'ai pu identifier : ce qu'elles font pendant la narration et comment cela est fait. De là, il a fallu tenter de comprendre le corps et ses mouvements, trouver des traces de leur histoire dans leur façon de bouger, en identifiant les différents types de gestes. Le matériel recueilli à cette étape était de grande importance pour la construction de la dramaturgie scénique, ainsi que pour l'intégration des mouvements, travail mené ensuite avec une comédienne en salle de répétition.

Par la suite, le travail a été centré sur des fragments choisis à partir de la classification des gestes que nous avons élaborée, ce qui a permis une observation et une analyse plus exhaustive. Cette étape du travail nous a donné des pistes intéressantes pour le processus ultérieur d'interprétation.

À la lumière de ce qui précède, une brève description de chacune des femmes sera présentée ainsi qu'une synthèse de l'analyse individuelle.

3.4.1 Gladys

Les entrevues se sont déroulées chez elle, les 20 et 21 décembre 2010, elles sont d'une durée totale de 1 heure 43 minutes. Gladys habite à Montréal depuis les années 1990, après s'être exilée en Suède et avoir tenté par la suite un retour au Chili. Le jour du coup d'État, elle avait 12 ans et habitait à Valparaíso.

Après avoir appliquée la grille d'analyse (voir app. A sect. A.1), nous avons constaté la présence des trois types de gestes : *narration*, *action* et *interprétation*, les derniers en grande quantité, très précis et riches du point de vue du témoignage, ce qui nous a fourni des moments intéressants à explorer pendant le laboratoire. Parmi les gestes et mouvement qui se manifestent de manière évidente et répétée, nous avons remarqué : les pieds qui bougent de manière constante, ainsi que les doigts des mains, les mains qui bougent et qui reviennent à la position paume contre paume, les épaules qui se soulèvent en même temps

comme signe de résignation, le geste de se toucher l'oreille droite avec la main gauche, de souligner l'accent tonique des mots avec des mouvements de la tête, le corps serré, les bras croisés.

Finalement, nous avons interprété que les mouvements des mains, des bras, de la tête ainsi que l'inflexion de la voix étaient reliés aux manifestations du passé (gestes d'*interprétation* et d'*action*), tandis que le tronc et les jambes sont toujours ancrés dans le présent (gestes de *narration*). De la même sorte, le « flux » se présentait de manière libre. En revanche, dans les gestes de représentation d'une autre personne, elle utilisait plutôt le « flux » contrôlé. Un dernier constat : les mouvements dans un « temps » plutôt soutenus étaient clairement présents au moment de se remémorer, tandis que les mouvements rapides apparaissaient quand elle racontait ce qu'elle avait déjà en tête.

3.4.2 Olga

L'entrevue a été réalisée dans un local de l'UQAM, le 11 janvier 2011. Cette unique rencontre a duré 1 heure et 16 minutes. Olga habite à Montréal depuis 1975, quand son mari s'est exilé et que toute sa famille a dû quitter le Chili. Le jour du coup d'État, elle avait 39 ans et habitait la ville de Tomé.

Après l'analyse (voir app. A sect. A.2), nous avons remarqué que l'oralité est très naturelle chez Olga ainsi que le sens de l'humour, malgré la thématique abordée. Elle parle durant de longues périodes sans bouger, dans la même position contra latérale, bras et jambes croisés, soulignant des mouvements posturaux. Quand elle bouge, elle utilise surtout des gestes de *narration*, et à quelques moments particuliers, des gestes d'*action* et d'*interprétation*, significatifs du point de vue de la mémoire. Une chose intéressante se produit au moment où elle évoque pour la première fois le coup d'État : elle ferme un peu plus son corps, qui devient singulièrement immobile et elle se met à chuchoter.

Les gestes ou mouvements qui se répètent pendant l'entrevue sont l'*attitude de la forme vis (screw)* (mouvement tridimensionnel de rotation du tronc, bras et jambes croisés), le haussement d'épaules en signe de résignation, les mains sur les hanches, se toucher l'oreille gauche avec la main droite, et l'utilisation active du bras et la main droite, qui contrastait avec la stabilité du côté gauche.

Nous avons remarqué son chuchotement quand elle raconte les faits vécus au Chili entre le 11 septembre et son départ en exil, ainsi que ceux vécus lors de sa première visite au pays. Ces moments étaient toujours accompagnés d'une rétraction de la *kinésphère*. D'une certaine façon, elle reproduisait la manière dont elle s'exprimait dans ces instants (on ne pouvait pas tenir certains propos à voix haute, il fallait se cacher, se méfier). Cette action physique et vocale précise peut donc être considérée comme un geste d'*interprétation*. Un autre geste à souligner est la profonde expiration (*shrinking*) en tant que *flux de la forme*, avant de reprendre son souffle pour évoquer des choses difficiles. Comme le fait de ralentir son débit lorsqu'elle pense ou cherche des souvenirs, ce qui donne l'image d'un corps retenu utilisant une « énergie dans le temps » (Barba, 2008) un esprit qui circule rapidement dans ses pensées et une action verbale qui a pour rôle de maintenir la communication avec l'interlocuteur, le tout en même temps. Cela donne l'impression d'un corps tranquille, mais toujours actif.

3.4.3 Rayén

Les entrevues ont été effectuées dans un local de l'UQAM, les 13 et 20 janvier 2011. Elles ont duré 2 heures et 42 minutes. Au moment de l'entrevue, Rayén habitait à Montréal depuis quatre ans, elle poursuivait des études en doctorat.⁴⁷ Le jour du coup d'État, elle avait trois ans et habitait à Santiago. Elle et sa famille ont dû quitter le pays, ils ont vécu en Colombie pendant une dizaine d'années avant de retourner au Chili.

Rayén a été la seule femme rencontrée à parler en français pendant la première entrevue. Après l'analyse (voir app. A sect. A.3), nous avons remarqué que sa corporéité était très présente et puissante, même si on peut parler d'un état quasi permanent d'immobilité retenue (assise, mains posées sur ou derrière les genoux). Elle transmettait beaucoup d'informations, même dans les moments où, évoquant ses souvenirs, elle les retenait dans l'immobilité, c'était des moments où il n'y avait aucun mouvement ni d'action verbale apparente, mais qui possédaient une charge dramatique et énergétique intense, comme si elle tentait de retenir ses propres émotions. La deuxième rencontre s'est déroulée en espagnol, elle a été marquée par une détente corporelle par rapport à la première. Dans les deux cas, les mouvements de mains et de bras sont restés très présents.

⁴⁷ Au moment de la rédaction de ce mémoire, Rayén est de retour au Chili, ayant terminé ses études.

En ce qui concerne le type de gestes, nous avons constaté la prédominance des gestes d'*action* et d'*interprétation*, en particulier d'elle-même à différents moments du passé. On avait l'impression de voir une petite fille de trois, six ou dix ans, ou une adolescente dans un corps de femme. Il est important de souligner le travail du regard, relié directement au rapport à l'*Espace*. Certains types de gestes soulignant la *narration* étaient liés à un regard indirect, ceux d'*interprétation* et d'*action* à un regard plus direct. Les actions répétées pendant la rencontre avec Rayén sont : toucher ou caresser le doigt annulaire, énumérer avec les doigts, hausser les épaules, regarder vers l'intérieur, le silence.

Du point de vue subjectif, nous avons interprété que le fait de parler en français était peut-être une manière inconsciente d'essayer d'avoir un recul par rapport à sa narration, parler de ce qu'elle avait vécu comme enfant, était extrêmement difficile. Notre attention s'est concentrée sur son regard indirect (comme si elle regardait vers l'intérieur), qui pourrait être en lien avec la douleur éprouvée à se remémorer, que nous avons reliée aux mouvements « ombrés ». En tant qu'action de base liée aux souvenirs, le support respiratoire était très retenu. Sa manière de respirer changeait radicalement en fonction du récit. D'autre part, nous avons remarqué la présence de différentes couches de temporalité qui, par la parole et les mouvements, se développaient parallèlement, retrouvant de cette manière des souvenirs dans le souvenir. Enfin, avant d'aborder un passage difficile, elle préparait son corps en appuyant son poids sur les pieds et en s'élevant de la chaise de manière subtile.

3.4.4 Carmen

Les entrevues ont été effectuées chez elle, les 15 janvier et 28 février 2011, elles sont d'une durée totale de 1 heure et 33 minutes. Carmen habite à Montréal depuis 1976, après avoir quitté seule le Chili. Le jour du coup d'État, elle avait 26 ans, elle travaillait pour le gouvernement et habitait à Santiago.

L'analyse (voir app. A sect. A.4) nous a indiqué, entre autres choses, que comme chez Olga, l'oralité est très présente chez Carmen. En général, elle bouge peu et il est très intéressant de constater qu'à partir de cette immobilité, son corps parle de manière claire, par des mouvements fermés, inconscients et « ombrés ».

Par rapport aux types de gestes, nous avons retrouvé certains gestes d'*action*, et d'*interprétation*, mais peu de gestes de *narration*. Dans ce cas, c'était une traduction d'un geste permanent d'immobilité pendant le récit. Les mouvements et les gestes limités, le support respiratoire retenu (ce qui donnait un rythme monocorde particulier) et le regard sont des éléments intéressants au moment d'analyser la corporéité. La qualité dynamique de ses actions verbales était clairement une prolongation du corps.

Certains gestes ou mouvements se sont répétés pendant l'entrevue : les jambes croisées, les mouvements du pied dessinant des petits cercles, croiser et décroiser les bras, toucher son visage, ses mains, le silence, le regard vers le haut ou les yeux fermés, à l'évocation des souvenirs, comme une manière de « regarder vers l'intérieur ».

D'un point de vue subjectif, nous avons trouvé chez Carmen un contrepoint intéressant entre le corps, fermé et immobile (qui évoque le passé au moment des faits) et le présent défini par un corps dynamique et léger caractérisant son sens de l'humour. À certains moments, elle éclatait de rire, ce qui provoquait un léger transfert de poids vers l'avant, sans abandonner sa posture de base.

3.5 Synthèse générale par rapport à l'observation.

L'observation du mouvement pendant les entrevues s'est concentrée sur la manière spécifique d'utilisation du corps par rapport aux segments impliqués, structure, forme, espace, dynamique aux facteurs « poids », « temps », « espace » et « flux », ainsi que les rythmes et les accents. En observant la *kinésphère* et la *dynamosphère*, nous avons recueilli des informations à propos de l'aspect cinématique et dynamique des mouvements et de leur contenu émotionnel. D'autre part, nous avons intégré à cette analyse des paramètres issus de notre propre expérience, en identifiant les différents types de gestes qui pourraient avoir un lien direct avec notre recherche sur les traces de la mémoire inscrites dans le corps. Ainsi, nous poursuivons notre objectif d'établir un rapport entre le « dessin » corporel et le contenu, en percevant et en « lisant » objectivement, dans le but d'interpréter cette « expressivité du corps », si éloquente.

Nous avons constaté que malgré la relative immobilité des femmes rencontrées la qualité de mouvement chacune est unique. Il est possible d'observer, d'analyser, et de regarder au-delà de l'évidence du premier regard pour percevoir ces qualités.

À partir de l'observation des corps engagés dans le récit, nous avons retrouvé un dialogue permanent entre les éléments de la *kinésphère* et de la *dynamosphère* ; permettant une décomposition des aspects visibles et invisibles. Si, pour aborder l'analyse, il est fondamental de maîtriser le cadre Laban, il faut également être capable de l'adapter à une vision personnelle (tel que Laban le souhaitait). La difficulté d'observer les mouvements quotidiens implique de porter un regard pointu sur une gestuelle où la possibilité de trouver des grandes variations des mouvements, formes et rythmes est moindre. Les quatre femmes, dans la position assise, s'exprimaient verbalement et physiquement dans un rapport d'énergie quotidienne très différent de celui de la performance. Malgré cela, nous avons pu observer des schémas de mouvements significatifs.

Ainsi, nous avons identifié la présence de trois types de gestes : *narration*, *action* et *interprétation*. Les gestes d'*action* et d'*interprétation* se présentaient avec une intention spatiale clairement définie par rapport à leur durée, qualité et engagement musculaire au moment de leur accomplissement. Ceux de *narration* se manifestaient de manière plus indéfinie. Bien que les gestes d'*interprétation* soient moins nombreux, ils étaient fondamentaux et appréciés en termes de transmission d'informations. Le corps de la personne se racontant retrouvait une action et une énergie du passé (de sa propre personne ou d'une autre) dans le présent.

Des gestes objectifs, subjectifs, conscients et inconscients ont été reconnus dans les trois catégories et chez toutes les femmes rencontrées, ainsi que des mouvements « ombrés », exprimant le non-dit, que l'on peut rattacher au travail de mémoire : les silences corporels, le regard « perdu » ou périphérique, le tapotement ou le mouvement circulaire des pieds, le fait de se toucher le visage, la fermeture du corps (*enclosing*), la forme vis (*screw*), la présence du *flux de la forme* avec un flux de base (*shape flow*), des inspirations (*growing*) et expiration (*shrinking*) très marqués.

D'autre part, nous avons pu identifier et établir un vocabulaire de « gestes culturels », particuliers, présents une ou à plusieurs reprises dans la gestuelle des quatre femmes. On pouvait les reconnaître par leur forme et leur composition, malgré certaines différences sur le plan des nuances dynamiques et de l'exécution. Dans cette catégorie, nous retrouvons des actions comme : se toucher l'oreille avec la main contraire, la forme vis et l'action de fermer le corps, le chuchotement, énumérer avec les doigts, toucher en permanence doigts, mains et bras, et l'immobilité en rétention, entre autres. Finalement, nous avons pu identifier des gestes ou attitudes liés à l'âge. Chez Gladys et Rayén, qui étaient des enfants au moment du coup d'État, les mouvements d'*interprétation* sont quantitativement plus présents, avec une grande gestualité par rapport aux mots, tandis que chez Olga et Carmen, qui étaient des adultes en 1973, les gestes de *narration* et d'*action* sont plus réguliers. Plus statiques, elles s'expriment oralement de manière très dégagée.

En reliant cette observation à la mémoire, par rapport aux paramètres de la *kinésphère* et la *dynamosphère*, plusieurs éléments sont à souligner :

Nous avons constaté qu'en général, le *Corps* se présentait fermé, relativement immobile, surtout au début des premières entrevues puis, après avoir raconté quelques expériences ou épisodes difficiles, le corps se relâchait et s'ouvrait, en agrandissant la *kinésphère*. On percevait une différence d'amplitude (serré-ample) et de respiration (retenue-relâchée) entre les premières et les deuxièmes entrevues, particulièrement chez les plus jeunes. Les attitudes gestuelles et posturales, caractérisées par des mouvements des segments et l'engagement du tronc, avec un support respiratoire assez retenu, permettent d'établir un lien entre tronc et jambes, ancrés dans le présent et les bras et la tête, agissant dans les gestes d'*interprétation* liés aux mouvements du passé.

En relation à l'*Espace*, l'utilisation de la petite *kinésphère* pour les gestes de *narration* et de la *kinésphère* moyenne pour ceux d'*action* et d'*interprétation* a été remarquée. D'habitude, la présence des contrextensions et l'absence de déplacement donnent une idée de fixité, comme si l'immobilité était propice au fait de se souvenir. On pourrait facilement faire un rapport entre un grand « mouvement mental » pour se souvenir et un corps immobile qui, d'une certaine façon, soutient l'action de remémorer.

Concernant l'*Effort*, des associations intéressantes ont pu être faites au niveau des facteurs de mouvement et les types de gestes. Les gestes de *narration*, associés à un « poids » se manifestant de façon dynamique dans le haut du corps se présentaient de manière légère, un « espace » plutôt indirect et un « flux » libre. Les gestes d'*interprétation* se manifestaient par un « poids » lourd, un « espace » direct et un « flux » contrôlé. Enfin, les gestes d'*action* oscillaient entre les nuances dynamiques des gestes de *narration* et *interprétation*, avec un « poids » tantôt lourd, tantôt léger, un « espace » direct et un « flux » autant libre que contrôlé.

Le facteur « temps » était présent de façon permanente, sa nuance soutenue s'associait directement aux moments de souvenirs, comme si se donner du temps était nécessaire pour l'évocation; alors que la variation rapide indiquait un souvenir déjà installé, assimilé aux possibilités de gestes et mouvements.

En ce qui concerne le *Shape*, la forme vis et le processus du mouvement dans l'action de se refermer et de se déployer créait une relation à l'autre dans un but précis : pour se protéger, se souvenir avec certitude, narrer et recevoir des images pour compléter l'information, respirer pour avoir le courage de poursuivre la narration, ou interpréter quelqu'un d'autre.

Après la première partie du travail mené en laboratoire, nous avons recueilli un matériel très riche et avons pu reconnaître cette « force intégrante » dont parle Laban (Hodgson, 1990, p. 7). À partir de certains mouvements ou gestes que nous avons interprétés comme autant de signes et d'indices, nous avons retrouvé des actions et des sensations clairement reliées à une pensée et à une mémoire. Nous avons été témoin de l'action des femmes de se souvenir par le corps, de revoir, de revivre les faits et vivre ce passage avec émotion. Ces informations et sensations kinesthésiques perçues et intégrées grâce à l'observation et à l'analyse ont été fondamentales pour le processus de création de la mise en scène, les traces inscrites dans les mouvements et les gestes ont constitué notre matériau de base. L'élaboration de notre corpographie, en utilisant la mémoire du corps comme dramaturgie scénique engagée est la prochaine étape de la recherche.

« L'observation du mouvement doit s'exercer, mais la synthèse d'une double approche, scientifique et artistique, est souhaitable » dit Laban (1994, p. 138). C'est pourquoi les éléments d'analyse utilisés dans

cette première partie ont été essentiels pendant l'étape de laboratoire, véritables instruments d'expérimentation et d'élaboration d'une écriture scénique.

CHAPITRE IV

MISE EN CORPS DE LA MÉMOIRE

Ce dernier chapitre décrit le processus de laboratoire scénique pour la création de *Traces*, mise en scène présentée en mai 2011 à l'UQAM. Cette démarche intégrait, dans le travail d'écriture scénique, les principes étudiés et les analyses de mouvements, de manière à constituer un dialogue tangible entre théorie et pratique.

Le processus de travail exigeait la perception d'un corps habitant un espace et un temps particulier, au sein duquel il a exprimé des actions significatives. Il s'agissait d'abord d'observer et d'analyser les mouvements retenus des quatre femmes, pour ensuite utiliser ces informations pendant l'expérimentation, la corporéité des comédiennes-créatrices étant la source d'intégration cognitive, affective et technique du matériel. Le processus a impliqué une fusion des « savoirs intellectualisés » et des « souvenirs-images » recueillis lors des entrevues, ainsi que du travail d'analyse selon Laban. Afin de déconstruire et redécouvrir le matériel, sélectionner et agencer les actions, le laboratoire a permis d'aborder la création par un travail d'expérimentation et de montage. Plutôt qu'une reproduction imitant les récits et mouvements des entrevues, il s'agissait de réaliser une création à partir d'une traduction scénique issue de la réalité. Comme le dit Lecoq, il faut travailler sur deux pôles : « celui de la reconnaissance de la vie observable et celui de l'imaginaire théâtral » (1987, p. 113).

4.1 Le laboratoire

L'équipe de création a travaillé en laboratoire pendant une période de 17 semaines avec une moyenne de six à neuf heures de travail par semaine, soit un total de 120 heures environ. *Traces* a été présenté au public au Studio-d'essai Claude-Gauvreau (J-2020) à l'UQAM, du 5 au 7 mai 2011.

Le groupe de travail était constitué de Mélanie Léger et moi-même, pour la création et l'interprétation, Eddie Rodgers à la conception vidéo et son, Catherine Bernier-Beaupré aux éclairages et aux costumes, Sabrina Gagnon-Dubois et Fauve Paradis aux décors et accessoires, Catherine Lalonde à la direction de production. En salle, Audrey-Anne Allard, David Poisson, Guillaume Ethier, Cléo Bouvier Toupin composaient l'équipe technique, ainsi que Mélanie Bergeron, en tant que stagiaire en direction technique. Tout au long du processus, ce travail a été soutenu par Azraëlle Fiset en gestion de production et par mes directrices de recherche, Francine Alepin et Marie-Christine Lesage, qui participaient aux réunions de production, à certaines répétitions et sessions d'analyse.

Conceptrice et metteuse en scène, je tenais néanmoins à faire l'expérience du jeu, même si à certains moments c'était difficile de gérer l'ensemble. Prendre conscience du parcours des sensations générées par le mouvement m'était essentiel pour comprendre cette recherche dans toutes ses dimensions, selon le concept de « force intégrante » développé par Laban (Hodgson, 1990, p. 7), lequel met en évidence le besoin de ressentir pour mieux comprendre les enjeux des analyses. Un corps engagé dans la pratique est la meilleure source de connaissance de ses propres mouvements, mais aussi pour reconnaître ceux d'une autre personne. Il faut comprendre fonctionnellement où s'origine l'action, comment elle se développe et comment elle s'achève, « une telle compréhension facilite le flux spontané du mouvement et soutient la dynamique » (Laban, 1994, p. 11).

Le travail en laboratoire comprenait des heures de travail en salle avec la comédienne et avec les concepteurs, des réunions avec l'équipe de création et de production ainsi qu'un travail individuel d'analyse des entrevues, d'essais en salle et de documentation. Ce travail a débuté avant même d'avoir terminé les entrevues, ce qui a permis d'ajuster ou de modifier la manière d'aborder certaines questions.

Pendant la première étape du laboratoire, nous avons entrepris un travail d'entraînement physique pour chercher un langage en commun avec lequel travailler. Tel que mentionné par Richard Schechner (2008), l'entraînement se voulait une occasion d'auto connaissance et de formation d'équipe. Le travail d'observation et d'analyse a permis les premières sélections de gestes et séquences de mouvement. Ils étaient appris tels qu'exécutés par chacune des femmes, en respectant les paramètres kinesthésiques de la *kinesphère* et de la *dynamosphère*. Quand les gestes et mouvements étaient compris et intégrés,

cognitivement et sensoriellement, on les décomposait en utilisant l'improvisation encadrée par l'approche Laban : *Corps*, *Espace*, *Effort* et *Shape*, en particulier avec des variations des éléments de l'*Effort* : « poids », « temps », « espace » et « flux ». Tout en respectant les particularités des accents (impulsion et finalisation) des mouvements, leur décomposition s'effectuait en relation au parcours et à leur évolution. Cette manière de désarticuler la structure de base, en relation à la dynamique, nous a permis de retrouver une « dynamique signifiante » (Bernard, 1995, p. 163), propre à chaque mouvement et à chaque femme.

Pendant ces premières étapes de travail, se sont posées en permanence des questions concernant le corps : comment fait-il ? Qu'est-ce que cela signifie ou raconte ? La relation du corps avec les facteurs externes (l' « espace », le « temps », les autres corps) a été observée, en essayant de découvrir quelles sont les frontières et les extensions proposées. Comment travailler avec ce matériel, comment le traduire sans être trop littéral ou trop formel ? Comment décoder les impulsions, leur répétition, leurs caractéristiques, les informations cachées propres à chaque femme ? Nous avons tenté de regarder au-delà de l'objectif, en dégageant ce qui est visible, mais aussi ce qui subsiste de manière invisible à travers les sensations. Travailler avec la corporéité implique nécessairement une prise de parole et une réflexion sur ses propres affinités gestuelles.

Après cette première étape de laboratoire, nous avons pu établir différentes thématiques ainsi qu'une identification et une catégorisation des gestes, particulières à cette recherche.

4.2 Le matériel

Le matériel a été organisé à partir des informations issues des mouvements des femmes, mais aussi des sensations et idées exprimées dans les entretiens, qui nous ont fourni des « images latentes », concernant la mémoire individuelle et collective des femmes rencontrées. Nous avons utilisé la mémoire procédurale et déclarative, qui se met en travail au moment de l'évocation des souvenirs, en tenant compte de l'évocation volontaire à partir des questions posées. L'évocation spontanée, les réminiscences à partir d'un mot, d'un geste ou d'une sensation, déclenchant des souvenirs, parfois confus, ont également été prises en compte.

4.2.1 Les gestes identifiés

Concernant les enjeux kinésiques, notre « vocabulaire gestique » comporte des gestes, des mouvements, des phrasés de mouvements ainsi que des postures. Les gestes ont été classés et nommés, afin de les identifier facilement pendant le travail de laboratoire. Chaque nom a été donné par rapport à la signification du geste, ou du texte qui l'accompagnait. Nous avons retrouvé des gestes de *narration* (qui accompagnent ou soulignent les mots et les rythmes), d'*action* (qui dévoilent une action précise) et d'*interprétation* (utilisés pour incarner les gestes), ainsi que des gestes « culturels » perçus chez les quatre femmes de manière semblable, dans leur forme, leur utilité et leur expressivité.

Exposer la totalité du matériel sélectionné et analysé serait interminable, mais voici quelques exemples utilisés par la suite dans la création : « les compatriotes au balcon » (Carmen, *interprétation*), « la plaque » (Gladys, *interprétation* et *action*), « l'ourson » (Rayén, *action*), « la solitude » (Gladys, *narration*), « la balle et le chien » (Olga, *action* et *interprétation*), « me cortaron los pantalones »⁴⁸ (Gladys, *action*), « él no aceptaba »⁴⁹ (Olga, *interprétation*), « le pamphlet sous la porte » (Carmen, *action*), « los colchones, uno detrás del otro »⁵⁰ (Rayén, *action*). (voir app. B, sect B.1)

Parmi les gestes « culturels », nous avons retenu l'expiration (*shrinking*) produite avant de raconter quelque chose de difficile, la forme vis (*screw*) selon les attitudes du *Shape* dans le corps et les bras, se toucher l'oreille avec la main contraire, le chuchotement, le haussement d'épaules, le regard direct des femmes jeunes et plus indirect chez les plus âgées (selon l'*Effort* « espace »). Toutes ces informations « visibles » ont été intégrées dans la création.

Nous avons mené une recherche constante sur les gestes « cachés » liés aux sensations, les « micro gestes » liés aux mouvements respiratoires (la respiration étant un mouvement impliquant le corps au complet selon le « flux » de la forme) et les regards. Tous font partie des mouvements « ombrés » qui agissent comme un prolongement de la pensée ou comme un « zoom », permettant de tout saisir. Nous avons relevé précieusement ce type de moments expressifs, voici trois exemples : « L'attente », présent

⁴⁸ « Ils m'ont coupé les pantalons »

⁴⁹ « Il n'a pas accepté... »

⁵⁰ « Les matelas, l'un derrière l'autre »

chez les quatre femmes, assises (mains sur les jambes, action d'écouter, énergie dans le temps). «...Y empezaron a caer las bombas »⁵¹ chez Carmen, le regard se déplace de l'horizon vers le haut avec une dynamique précise (temps soutenu, espace direct, flux contrôlé, le corps ne bouge pas, travaillant avec une rétention d'énergie). « Le soupir », retrouvé chez toutes, mais surtout Olga (respiration retenue, peu importe la position et le mouvement du corps, à peine un léger soulèvement d'épaules pour l'inhalation, l'exhalation se fait avec accent impactif constituant le mouvement le plus remarqué) .

4.2.2 Les thématiques reconnues ou constatées

À partir des informations issues des entrevues et de la construction orale des récits, nous avons fait l'exercice d'identifier et de classer les diverses thématiques ou idées retrouvées, ce qui nous a permis de reconnaître les points communs et les particularités de chaque témoignage. Les idées, souvenirs-images et sensations ont été regroupés selon les thèmes suivants :

- le jour du coup d'État.
- la famille : présence ou absence de la figure paternelle, l'exil ou le maintien au pays, l'incertitude de ne pas savoir où se trouvait un membre de la famille.
- Les « actions dangereuses » : les réfugiés dans les diverses ambassades, les voyages clandestins pour rencontrer un proche dans une autre ville, ou pour entrer ou sortir clandestinement du pays, la confrontation aux autorités.
- Les papiers écrits, les traces : les passeports avec la lettre « L »⁵², les lettres permettant le retour après l'exil, la liste des noms des personnes disparues.
- La peur : des militaires, de la violence, l'incertitude, la solitude, la méfiance, les détentions, les disparitions.

⁵¹ « Les bombes ont commencé à tomber »

⁵² Quand une personne était interdite d'entrer au Chili, dans son passeport était inscrite une lettre « L » qui indiquait sa condition d'exilé.

- La nostalgie du Chili : le paysage, la nature, les souvenirs de la maison familiale, de la famille.
- Les sons : le bombardement de « la Moneda », les hélicoptères, les battements de cœur, le bruit de l'eau du robinet pour ne pas se faire entendre car il y avait des écoutes par les services d'intelligence, le silence, la musique chilienne.
- Les objets importants : la valise, qui symboliquement demeurait toujours ouverte, prête pour un éventuel retour, les lettres qui ont été envoyées, détruites par sécurité ou conservées comme des trésors.

Dans ce classement de gestes et thématiques, le journal de bord a été très important, de même que la « chronophotographie »⁵³, que nous avons étudiée avec soin. Cela nous a permis de comprendre que le corps, même dans un état de quotidienneté, porte un sens et se transforme en « vecteur sémantique » tel que décrit par Le Breton (2002, 2008) (voir app. B, sect. B.2 et B.3).

Pour trouver la manière de faire dialoguer et de relier les différentes thématiques, il fallait traduire le matériel gestuel recueilli, avant de l'utiliser en scène : cela impliquait une prise de position par rapport au contenu, mais aussi de la forme, constituant un langage particulier à la mise en scène.

4.3 La traduction

La traduction du matériel correspond au moment où l'on se confronte au passage du champ expressif, ou pré-expressif si on utilise le langage de Barba (2008), vers le champ créateur. La mise en marche des « principes qui reviennent » produisant le dialogue entre intuition et technique, entre physique et cognitif, met en relation le travail quotidien et extra-quotidien, opérant une transition du réel vers l'imaginaire.

Si le travail de mémoire est un processus de construction en continu, la traduction du matériel issu des souvenirs implique une révision rétrospective constante. S'approprier une thématique et une gestuelle appartenant à une autre personne demande de travailler par couches : de mouvements, de temps, des souvenirs, d'images. Une véritable mise en corps des expériences vécues par une autre personne prétend

⁵³ Collage de photos des entrevues que nous avons fait pour chacune des femmes. La « chronophotographie » permet la décomposition du mouvement dans une suite d'images. (Lecoq, 1987, p. 60)

réussir une transmission de l'histoire, d'un espace et d'un temps particulier, en restant fidèle aux protagonistes. L'appropriation du matériel implique aussi de modeler le vécu de quatre femmes pour le faire nôtre sur scène, à deux corps et à deux voix. Traduire demande de décomposer le matériel pour le recomposer grâce à une poétique personnelle, permettant de faire constamment des liens entre les mouvements et les histoires des femmes, la reconstitution et la transformation des données à utiliser, afin de proposer un discours particulier. On se propose de traduire, et non pas d'illustrer, de travailler nos points de réflexion et d'action par rapport aux enjeux propres à la scène.

4.3.1 La transcription du corps

En ce qui concerne la traduction du travail du corps, nous nous sommes interrogées, à cette étape, sur les modalités de représentation de sa mémoire. D'un point de vue technique, les « principes qui reviennent » ont tenu un rôle important; nous avons procédé à l'expérimentation du passage du quotidien à l'extra-quotidien grâce aux concepts d'énergie (appliquant les évolutions du composant Effort de Laban), d'équilibre et d'opposition qui ont beaucoup contribué au travail de « dilatation du corps » (Barba, 2008).

D'un point de vue méthodologique, nous avons travaillé sur les actions physiques selon trois procédés utilisés en parallèle : 1) les analyses pour décomposer puis recomposer le mouvement, considérant ce parcours comme un travail de « l'extérieur vers l'intérieur » (le cadre Laban nous fournissant du matériel pour trouver des pistes de traduction) ; 2) l'improvisation, qui travaille plutôt de « l'intérieur vers l'extérieur », et 3) la création personnelle des comédiennes, composant individuellement des séquences ou partitions à partir du matériel issu des étapes précédentes.

Nous avons aussi travaillé sur les actions verbales en cherchant la dimension corporelle des mots, en se basant sur les concepts d' « énergie dans le temps » et « énergie dans l'espace » de Barba (2008), ainsi que sur l'idée de point fixe en relation à un corps (ou une image projetée) qui bouge, ces concepts nous permettant d'articuler ou de souligner une action, un texte ou une image déterminée. Le texte suivant en fournit un exemple concret : « Je me souviens de la peur comme un goût métallique installé dans ma bouche ». À cette image, nous avons associé une action concrète pour la faire dialoguer avec le texte :

corps retenu, énergie dans le temps, mouvement d'ouverture de la bouche qui se faisait dans l'*Effort* « temps » soudain, « flux » contrôlé, « espace » direct regardant vers l'avant.

À partir de la traduction du matériel, nous avons établi un « vocabulaire » propre à chaque femme et un « vocabulaire » en commun, qui intégrait les gestes, actions et sensations retrouvés dans les quatre récits, ainsi que la traduction des actions décrites verbalement. En effet, nous avons un matériel « appartenant » à la mémoire corporelle de Gladys, Olga, Rayén ou Carmen, qui reflète non seulement leur propre expérience, sinon qui pourrait représenter celle d'autres personnes ayant vécu le coup d'État.

4.3.2 Transposition de l'espace scénique

Avec l'équipe de concepteurs, nous avons tenté de trouver un discours cohérent par rapport aux constituants et à la structure de la mémoire, en faisant appel aux souvenirs-images issus des entrevues et de notre recherche sur le coup d'État au Chili.

L'espace scénique se voulait un endroit de rencontre entre les comédiennes et le public, permettant l'évocation de différentes couches de temps et de lieux, ainsi que diverses relations à un niveau proxémique. La considération de l'espace informel et les diverses distances, intime, personnelle, sociale et publique, établies par T.Hall (1971), étaient présentes dans l'élaboration de cette conception.

La scénographie de Sabrina Gagnon Dubois et Fauve Paradis évoquait des gradins et constituait un élément important dans sa dimension et dans le jeu des comédiennes. Les gradins avaient un lien étroit avec des images et des histoires, racontées dans certaines entrevues et lues dans l'étape de documentation : après le coup d'État, deux stades sportifs ont été transformés en prisons pour détenus politiques. Nous voulions évoquer un endroit emblématique qui, en même temps, permettait une utilisation diversifiée de l'espace et une relation spatiale avec le public. Les gradins servaient également d'écran pour projeter certaines images, se transformant en objet symbolique et fonctionnel (voir app. C, sect. C.1).

4.3.3 Les projections

Le travail sur les images, la recherche en salle de répétition pour leur intégration à la création ont été confiés à Eddie Rodgers. L'intégration d'images a permis de situer le récit, de donner des repères de

temps, de lieu, de thème. L'image étant le support du passé et du présent dans la représentation, nous avons considéré les projections comme un troisième « personnage » agissant dans la narration, en faisant appel à l'aspect sensoriel au-delà du rationnel. Les vidéos, photos et textes rappelaient des souvenirs-images très concrets qui, comme dans le processus de remémoration, sont capables de déclencher d'autres souvenirs. Nous avons utilisé des images et des photos documentaires du 11 septembre et des jours qui ont suivi : les avions et le bombardement du palais du gouvernement, les prisonniers sur les gradins du stade national, les noms ou les visages de personnes disparues, des lettres, un pamphlet. Pendant le travail de laboratoire nous avons pu intégrer les différentes images en les liants à notre propre travail corporel sur scène. Nous avons réussi à faire jouer, dialoguer et transposer images et corps par leur dynamique et forme (voir app. C, sect. C.2).

4.3.4 L'espace sonore

L'espace sonore a été développé de manière très simple, respectant les tacets des entrevues, avec l'idée de contenir le temps par le silence et la quiétude. En effet, les brefs moments sonores étaient figurés par le son du bombardement, de l'eau coulant d'un robinet, le battement d'un cœur et des chansons instrumentales d'origine chilienne, *Kalimba* (Salinas, 1996, piste 7) et *La flor de la chamiza* (Meriño, 2006, piste 2), jouées par le groupe *Inti illimani*.

4.3.5 L'éclairage

Pour l'éclairage, avec Catherine Bernier-Duprès, nous voulions souligner le contraste entre l'idée d'images qui reviennent sans être clairement définies, et celles qui sont très nettes. Pour cela, nous avons travaillé sur l'obscurité, l'ombre, en opposition avec un secteur au centre de la scène, un carré de lumière rappelant la sensation d'emprisonnement, de solitude, ou un moment de souvenir très clair. Nous avons intégré le public dans certains passages en éclairant la zone des spectateurs, ce qui nous permettait de les regarder dans les yeux, créant un rapport plus étroit.

4.3.6 Les costumes

Les costumes ont été conçus avec une idée d'atemporalité, sans caractériser les femmes ni l'époque ou une étape définie du récit (entre 1973 et aujourd'hui). De couleur terre, avec des textes (tirés des

entrevues et utilisées dans la mise en scène) inscrits dans le tissu, ils rappellent les photos en sépia. Les personnages se superposent et voyagent dans le temps à travers les deux comédiennes qui ne changent jamais de costume.

4.3.7 Les objets

Comme accessoires, nous n'avons utilisé qu'une valise, élément nommé par les quatre femmes lors des entrevues. Un mouchoir blanc, à la fin de la pièce, symbolise la « cueca sola »⁵⁴. La présence de papiers (lettres, petit papier écrit, passeport, pamphlet) a été traduite par la projection d'images et/ou l'action corporelle.

4.3.8 La langue

Pendant les entrevues, la communication s'est faite naturellement en espagnol, tout en citant certains mots ou expressions-clés en français, ce qui pourrait être pris comme une manifestation de l'intégration à la langue québécoise. Dans notre sélection de textes, nous avons gardé les deux langues pour la composition scénique, ce qui obligeait la traduction de certains passages. À plusieurs reprises, les textes (monologues ou dialogues) étaient exprimés de manière alternée ou parallèle dans les deux langues⁵⁵. Sur la pertinence d'utiliser l'espagnol, avec le risque que le public ne comprenne pas, la force des sons, l'expressivité des mots, donnée par la sonorité et sa relation avec l'action, nous l'a fait préférer à une compréhension littérale. Finalement, en ce qui a trait au langage, nous avons adopté la forme langagière de l'auto désignation pour l'attribution des souvenirs : « Je me souviens... je me rappelle... », « recuerdo que... »⁵⁶.

Grâce à ces traductions scéniques, nous sommes devenus des médiateurs de récits, de thématiques, de gestes ; médiateurs de la mémoire d'un autre en l'incarnant, tout en se servant de son propre imaginaire, de son expérience, de son étude et de sa sensibilité à propos de la thématique abordée. Le

⁵⁴ « La cueca » est la danse traditionnelle chilienne, dansée en couple. Dans les années 80, les femmes dansaient « la cueca sola », toutes seules, pour mettre en évidence l'absence de leur proche disparu.

⁵⁵ C'est pertinent de mentionner que Mélanie Léger et moi, sur scène nous utilisons les deux langues sans considération de notre langue maternelle, ce qui d'une certaine manière renforçait l'idée d'intégralité du langage.

⁵⁶ « Je me souviens »

travail de mémoire s'effectuant comme un processus en continu, en allers et retours, la traduction et l'écriture se faisaient en parallèle. Nous avons constitué un langage particulier s'appuyant sur des sensations kinesthésiques plutôt que sur des idées, transmises par le corps, et pas seulement par l'intellect. Recomposer la mémoire du corps demande de traduire les sensations et les abstractions, de les rendre reconnaissables à différents niveaux (affectif, cognitif et émotionnel) sur scène. Par ailleurs, il est intéressant de noter que Mélanie qui n'a pas vécu le Coup d'État au Chili, a pu retranscrire par l'observation et l'intégration des mouvements, la mémoire corporelle des chiliennes.

4.4 L'écriture scénique : la corpographie

Le processus de mise en corps de la mémoire s'est complété avec la composition de notre corpographie, écriture scénique qui a concédé la parole au corps de manière concrète. Pendant la mise en jeu du travail de composition, nous avons pu tracer, agencer les images, les actions, les thématiques, écrire dans l'espace et le temps en essayant de mettre en évidence les traces visibles et invisibles du vécu des quatre femmes chiliennes. Cela encourageait la conception d'un jeu scénique particulier, avec une « ligne des actions physiques » et des actions verbales cohérentes et authentiques.

Une pièce de théâtre devrait être une composition générant de l'action, un vrai « moteur » d'actions physiques et émotionnelles pour transmettre au public une histoire, une idée et des sensations. Pour cela, il faut savoir comment agencer tous ces éléments, « le montage est en somme l'art de placer les actions dans un contexte qui les fasse dévier de leur signification implicite » (Barba, 2008, p. 152). C'est grâce au travail de laboratoire, pour structurer la corpographie, que nous avons pu trouver des réponses à propos des modalités de représentation du corps. Les actions physiques et verbales ont été placées de façon cohérente à notre démarche, tout en restant fidèles au matériel de base sélectionné, analysé et traduit. Nous avons également compris le rôle fondamental des « principes qui reviennent » et comment le travail de création fait appel au bagage technique des comédiennes : travailler avec la dilatation du corps en diverses dimensions, comprendre et intégrer les enjeux des variations dynamiques, intégrer au jeu des éléments externes comme le dialogue avec l'image par exemple.

Ce travail dramaturgique devait considérer certains principes liés à la composition de la mémoire : « ce sont des images, ce sont des moments, il n'y a pas de chronologie dans les souvenirs, les images viennent et reviennent »⁵⁷. Nous avons décidé d'utiliser l'image-souvenir comme élément dramaturgique fondamental, qui nous situe dans un temps et lieu particulier, qui évoque des sensations et des idées précises. Il fallait raconter des espaces et des temps particuliers où les différentes histoires (souvenirs-images) puissent se développer, chaque histoire individuelle reflétant l'histoire sociale de toute une communauté. Tout cela sans une chronologie logique, nous permettant de « sauter » de façon permanente dans le temps et les souvenirs. En ce qui concerne les « personnages », nous avons gardé les similitudes et les particularités des quatre femmes, dans chaque histoire racontée. Les deux comédiennes représentaient indistinctement les quatre femmes et d'autres personnes évoquées dans les récits. Ainsi les personnages peuvent aller et venir dans le temps ou se fusionner en fonction de la thématique abordée.

Pour créer la « ligne des actions physiques », ou « ligne organique des actions », nous avons besoin d'une évolution dramatique, d'une direction qui serait suivie par les spectateurs, avec des conflits et des enjeux clairs. Définir quelle histoire raconter, donner une structure au récit en déterminant si on raconte quatre histoires différentes, des moments isolés ou une seule histoire avec des éléments issus des quatre histoires ; c'est finalement ce dernier chemin que nous avons suivi. Nous avons distingué des couches de temps et de mémoire, en fonction de certaines dates et lieux : le jour du coup d'État, le moment de quitter le pays, le retour d'exil, le stade, la maison d'enfance, l'ambassade, l'endroit de détention d'un proche. Il fallait absolument rendre cela présent dans la création.

Le corps sur scène travaille toujours dans un temps présent qui raconte au passé, ce qui donne un jeu assez intéressant à propos du traitement du temps : les récits -tels que racontés- se travaillent au présent et au passé, indistinctement. On joue un présent passé et un passé qui est présent en tout temps. Pour marquer la temporalité dans ce « mélange » de souvenirs-images proposés, l'action dramatique se situe entre le 11 septembre 1973 à Santiago du Chili et le présent, en 2011, au moment des entrevues, à Montréal. Mais cette temporalité n'est pas respectée linéairement, on retrouve des temps mis en parallèle selon des allers-retours permanents. Cinq moments sont déterminés par des images projetées (textes et

⁵⁷ Entrevue faite avec Rayén, le 13 janvier 2011.

photos) et la manière d'habiter l'espace et le temps. Les moments faisant appel à une relation thématique ont constitué un fil conducteur : le jour du coup d'État, l'exil, la peur, les traces, la nostalgie. Ces thématiques, traversées de manière horizontale par celle de la famille, sont présentes en tout temps. Les histoires de chaque femme s'entrecroisent jusqu'à former l'histoire d'une seule femme. Si on ne nomme pas les personnes, on donne des repères d'âge, de lieux, de temps.

4.4.1 Exemple de « traduction » d'un extrait

Au lieu de décrire l'ensemble du processus, qui, par son étendue, rend l'exercice difficile, nous avons choisi d'illustrer le cheminement de création par un fragment d'entrevue sélectionné, travaillé et transformé pour la scène. Ce fragment est extrait de la deuxième entrevue faite avec Gladys. Nommé « CNI »⁵⁸, il correspond au contenu compris entre les minutes 28:08 et 29:45 de l'entrevue; dans la création, il fait partie de l'unité thématique intitulée « la peur ». En faisant appel aux types de mémoire procédurale et déclarative, nous avons identifié, nommé et analysé les types de gestes, en rapport avec le contenu du récit. Gladys raconte ce qu'elle a vécu lorsqu'elle a été confrontée à un agent du CNI venu, sous une fausse identité, la menacer sur son lieu de travail, et la peur qu'elle a alors ressentie.

En ce qui concerne la classification, nous retrouvons quelques gestes de narration et, de façon très précise, des gestes d'indication et d'interprétation. Nous avons suivi la démarche de sélection, d'intégration, puis le travail de déconstruction et d'improvisation sur le matériel. Dans ce cas spécifique, nous avons gardé les moments suivants, suite à l'analyse exhaustive (voir app. D, sect. D.1): a. Mouvement oreille ; c. Lancer le papier ; e. « Haz tu trabajo no más tú » ; g. « La plaque d'identification » ; h.-« La menace ». Nous avons composé une séquence de mouvements avec ce matériel décomposé et réorganisé, avec les qualités dynamiques suivantes : temps rapide, espace direct, flux contrôlé, dans une grande kinésphère, considérant aussi les différents aspects du Shape retrouvés. D'autre part, nous avons relevé des informations précises à partir du texte (voir app. D, sect. D.2). Selon ce qui a été exprimé, nous avons compris que c'était une rencontre laissant un souvenir très net, on connaît le lieu et l'heure de la rencontre et comment se sont déroulés les faits. À travers la description du rapport de la distance

⁵⁸ CNI : En espagnol « Central Nacional de Información », organisme d'intelligence créé en 1977, qui a fonctionné pendant toute la dictature de Pinochet. Cette institution est responsable de nombreux cas d'enlèvements, de torture et de meurtres durant cette période.

personnelle, on perçoit ce qui a été intimidant pour Gladys : elle conserve une image claire des actions et des mots exprimés par l'individu. Nous avons décidé de conserver une partie de son récit qu'elle raconte au passé, il est dit en français par une comédienne, tandis que nous avons transformé d'autres passages en dialogue au présent, une comédienne jouant le rôle de Gladys et l'autre comédienne agissant comme l'agent CNI. Avec ce matériel, nous avons conçu une partition, dont une partie a été transcrite (voir app. D, sect. D.3).

Pour la composition de la corpographie, nous avons considéré la dimension de la mémoire (qui est fragmentaire), la dimension spatio-temporelle (qui soutient la mémoire), la dimension technique (qui soutient le travail du corps sur scène) et la dimension linguistique (dans les gestes et dans les mots à travers la traduction) au-delà de toute information résultant des analyses. La création tient compte en tout temps de trois niveaux (personne observée, acteur, public) pour proposer les relations entre les interprètes et les dynamiques dans l'espace. La composition contient des moments fixes, mais aussi des moments libres où sont utilisées des qualités précises d'énergie permettant la redécouverte de la forme à chaque fois. La forme étant le contenant de l'*Effort*.

Lorsqu'une chose était trouvée et fixée en salle de répétition, elle était « écrite » dans l'espace et le temps (donc corpographiée), intégrée par les comédiennes et enregistrée sur vidéo. La notation sur papier ne contient que les textes, les noms des mouvements, les gestes ou séquences utilisés, les indications pour les images et les sons. Les traces exhaustives des mouvements corpographiés n'ont pas été transcrites. La *cinétographie* ou *labanotation*, approche de Laban pour la notation, aurait permis d'inscrire tous les mouvements, mais cela constituerait la matière d'une autre recherche.

4.5 L'interprétation

Au moment de la représentation, où il faut habiter et intégrer les codes gestuels corpographiés, l'interprétation se manifeste grâce à l'utilisation de la présence physique et mentale sur scène, c'est le moment où le corps est totalement engagé dans sa pratique. Pour ce faire, il faut retrouver la « force intégrante » pour appréhender les effets du mouvement et les sensations qu'il procure, et de cette manière pouvoir incarner les souvenirs-images des femmes chiliennes. Le corps devient le support d'un texte inscrit, médiateur de la mémoire, porteur de sens pour celui qui « parle » (bouge) et pour celui qui « écoute » (observe).

« Le théâtre est un acte engendré par les réactions et les impulsions humaines, par des contacts entre personnes. C'est à la fois un acte biologique et spirituel » (Grotowski, 1971, p. 56). Pour Grotowski, le théâtre est un espace de rencontre et de confrontation avec la réalité quotidienne, entre artistes, acteurs et public. Dans le cas de ce travail, cette rencontre se fait dans le moment du contact avec le public à travers un véritable « dialogue kinesthésique », où les spectateurs-témoins sont invités à entrer dans un parcours issu de la mémoire du corps et à se confronter à leur propre imaginaire, par la rencontre avec leurs propres sensations. Le spectateur se reconnaît par son « dictionnaire culturel » (Dearrault-Harris, 2000, p. 85) qui contient des formes et contenus issus d'une culture particulière, permettant de faire une lecture singulière du travail.

Selon les caractéristiques de cette recherche, nous avons identifié certains éléments à considérer par les comédiennes au moment de l'interprétation.

- Des découvertes issues de l'analyse Laban : dans les entrevues, les mouvements du tronc et des jambes étaient souvent associés au temps présent, tandis que les gestes d'interprétation du passé utilisaient plutôt des mouvements de bras, des mains, de la tête et de la voix. Les membres produisent les mouvements les plus facilement visibles, liés en général à la mobilité et aux gestes. Chaque élément porte un signe, mais on ne doit pas négliger les détails tels que les regards (directs ou indirects), la définition et la conscience du rythme respiratoire, l'engagement du tronc, les impulsions, les développements et les

accents, la régénération du mouvement. Bien que ces éléments soient moins évidents à la perception « objective » et immédiate du spectateur, ils font partie des « invisibles », essentiels à la transmission des sensations.

- En relation aux enjeux du temps, nous avons considéré que si le théâtre, art éphémère, se vit dans le présent, nous travaillons sur la mémoire qui est liée au passé, à la permanence et à l'intemporalité. Pendant la durée du spectacle, nous parcourons 38 ans de l'histoire de quatre femmes et d'une communauté. Vivre la corpographie au présent: même si on exprime le passé, l'action de se remémorer se fait au présent, on expose le passé à travers le présent.

- En ce qui trait à l'espace, le défi de l'interprétation était d'habiter et de remplir l'espace scénique. L'espace « plancher » et l'espace « gradins » devaient être utilisés dans une dimension relationnelle avec le public, gardant le contact et la relation entre les deux comédiennes. Les enjeux liés à la dilatation du corps et à la maîtrise des diverses qualités de l'énergie dans l'espace ont été fondamentaux.

- Sur la relation texte-mouvement : cette recherche est axée sur le corps, mais nous avons toujours considéré que la voix en faisait partie. La difficulté majeure résidait dans le fait de perdre la précision, l'expressivité, l'éloquence et la valeur de l'action physique, à l'introduction du texte. Après avoir étudié les analyses relatives à la respiration, au support du tronc et aux impulsions, nous avons compris qu'exécuter un mot répondait aux mêmes impulsions que l'exécution d'un geste, comme l'exprimait Jean-Louis Barrault dans un entretien avec Jean Perret : « Je suis convaincu que la parole comme le geste est d'abord et essentiellement le résultat d'une respiration sculptée par une contraction musculaire : finalement, vous savez, et je crois en avoir fait l'expérience, tout est le résultat d'une respiration » (1987, p. 68). Il s'agit alors d'établir une relation organique voix-mouvement : « Le geste comme la parole fait partie du corps » affirme Barrault (ibid.).

- Enfin, nous étions convaincus de la nécessité du silence dans cette mise en scène. Le silence est aussi (et surtout) rétention du temps, de l'« énergie dans le temps ». Il nous a fallu apprendre à contenir, sans avoir peur de prendre son temps, produire de longs silences pendant lesquels beaucoup de choses se passent. Pendant les entrevues, les moments de silences étaient riches dans l'action de se souvenir, en

effet, Lecoq affirme que « c'est à partir du silence que naît la qualité du geste et de la parole. C'est dans ce creuset que se préparent les élans et les pulsions qui organisent, dans l'espace du dedans, des rythmes en urgence » (1987, p. 97). Le silence est aussi utilisé pour préciser les gestes et les mouvements, pour jouer et investiguer, de la même façon qu'il sert à créer des contrepoints dans le rapport mobilité-immobilité. C'est encore Lecoq qui dit qu'« il ne peut y avoir du mouvement sans point fixe. Tout ce qui bouge est reconnu en fonction d'un élément choisi se référant à l'immobile » (p. 100).

Compte tenu de ce qui précède, l'interprétation suppose un travail permanent de confrontation au matériel observé, analysé et créé, elle demande un engagement physique, mental et émotionnel, exige d'habiter l'espace et le temps et de redécouvrir le rapport entre le texte et le corps. Comprendre la totalité des mouvements et des gestes, leurs impulsions, leurs résistances, leurs rythmes et leur signification, pour trouver, respecter et contenir les silences. Intégrer tous les aspects de la mise en scène et en même temps les « oublier » pour parcourir le « rails », ainsi que Barba illustre le parcours de la ligne des actions physiques.

Dans le processus de recherche-crédation pratique, nous avons constaté l'importance de trouver et produire « l'intérieur du courant magnétique qui passe entre les deux pôles » (Laban 1994, p.25). Dans notre cas, entre trois pôles : les femmes rencontrées, les comédiennes/créatrices, le public. Pour ce faire, l'essentiel est de retrouver les « concepts qui permettent de donner existence aux phénomènes de la nature et de s'approcher de leur compréhension » (Laban 2003, p. 14). Ces concepts ont permis de mieux analyser la corporéité des femmes chiliennes afin de définir d'où vient le mouvement et comment il se développe, de quelle manière et à quel moment il se termine, ce qu'il signifie et quelle sensation il engendre.

Avec des objets affectifs, du savoir et des techniques, nous avons trouvé un chemin de création en créant un langage personnel et en installant un discours à partir de la manière dont nous avons organisé le matériel. Cela nous a permis de réfléchir sur la valeur des actions dans cette démarche de mise en corps de la mémoire et d'utiliser le théâtre comme métaphore du réel.

«El trabajo es la búsqueda de la verdad, y del ser humano, el alma del ser humano» (Pérez cité par Diéguez Caballero, 2002, p. 122)⁵⁹

⁵⁹ « Le travail est une recherche à propos de la vérité, et de l'être humain, de l'esprit de l'être humain » (Andrés Pérez Araya).

CONCLUSION

Cette recherche se proposait de créer une méthodologie de travail utilisant la mémoire du corps comme source d'une dramaturgie scénique engagée. À travers cette expérience théorique et pratique impliquant une réflexion en profondeur sur la mémoire, sur les enjeux du corps en scène, et sur l'approche d'observation et d'analyse de mouvements de Laban, nous avons tenté de traduire cette mémoire intangible, à partir de la corporéité de quatre femmes chiliennes. Le résultat a constitué les fondements de *Traces*, notre création.

Nous avons expérimenté l'exercice de remémoration, en essayant de nous approcher de ce que Ricœur (2000) nomme « la juste mémoire », pour connaître et reconnaître une partie de l'histoire de mon pays et, de cette manière, pouvoir la « raconter » grâce aux mémoires individuelles, tout en contribuant à un travail de réflexion sur des événements précis, à travers le théâtre.

Nous nous sommes concentrées sur un long processus qui a mis en évidence le corps comme lieu où surgit la mémoire, en traitant la parole à travers la corporéité, comme une extension de la pensée et des sensations. Pour ce faire, il a fallu appréhender le présent et chercher un espace de réappropriation de l'histoire, à partir des entretiens avec Gladys, Olga, Rayén et Carmen, qui nous ont donné une « mise en mouvement » de leur mémoire personnelle, avec un discours particulier sur le corps, constitué de perception, d'énergie, de mémoire et d'identité. Ces concepts ont été établis par rapport à leur propre corps et à celui des autres, intégrés dans un espace social et culturel déterminé (hier le Chili, aujourd'hui Montréal). Nous avons récupéré des souvenirs-images « latents », grâce aux fonctions kinesthésiques, nous permettant une reconnaissance des sensations inscrites par et dans leur corps. L'approche Laban a fourni des outils nous permettant d'accéder à la mémoire du corps d'autrui par l'observation et l'analyse des mouvements, en les décortiquant pour distinguer leur origine, temporalité, spatialité et dynamique.

Plus particulièrement, l'étude des mouvements à partir de la *kinesphère* a mis en évidence leur aspect cinématique, tandis que l'étude de la *dynamosphère* nous a permis de souligner les diverses nuances dynamiques, nous permettant en même temps de « lire », comprendre et intégrer l'information. Ainsi, nous avons mis en relation la forme extérieure avec le contenu, et démontré que le mouvement est porteur de sens, car il supporte une émotion et/ou une intention. Les éléments visibles ont été facilement perçus grâce aux composants *Corps* et *Espace*, les invisibles (mais toujours sensibles) par l'*Effort* et le *Shape*.

Tout au long de cette expérience, nous avons appréhendé la mémoire du corps à deux niveaux : d'une part, comme source de perception du vécu à travers les sensations et les émotions et, d'autre part, sur un plan technique, par la conscience kinesthésique, véritable support pour la création et la mise en jeu du corps sur la scène (l'interprétation). Finalement, avec la création de *Traces*, nous avons mis en évidence la connexion entre corps, mémoire, mouvement et images sensorielles, en plus de transposer les corps quotidiens des femmes en représentation, après une traduction « gestique ».

Certaines pistes de réflexion et questions résultant de cette expérience ont été dégagées :

C'est par la mémoire que le passé demeure et influence de manière notable le présent, dans un processus organique et matériel à la fois : l'esprit invisible serait le lieu du passé et le corps palpable, celui du présent. Mais, le corps se rappelle... sans aucun doute.

Le langage des gestes n'a pas de frontières, il permet l'intégration des processus automatiques, adaptatifs, culturels, cognitifs, sensoriels et moteurs, tous constituants de la mémoire corporelle travaillée à différents niveaux. « Le corps-acteur n'est pas le "corps" que l'acteur "utilise", ce n'est pas une machine physique, mais le carrefour où se rencontrent le réel et l'imaginaire, le concret et l'abstrait, le physique et le mental » (Barba, 2000, p. 253).

Deux aspects, ne faisant pas directement partie des enjeux de cette recherche, mais qui ont surgi au cours de l'évolution de ce travail, sont importants à souligner : d'une part, les implications éthiques de la démarche artistique et d'autre part la réception du public.

En ce qui concerne les implications éthiques, depuis le début de la recherche nous nous sommes demandé comment procéder à une transmission d'histoires, en restant fidèle aux protagonistes ; comment faire pour respecter la nature du matériel de base, après la traduction et dans l'interprétation, comment passer de l'histoire vécue à la représentation. Ainsi dans le processus d'écoute, d'observation et d'investigation de la réalité, il fallait être respectueux du matériel et des personnes impliquées. Comme il était fort probable que les femmes concernées assistent au spectacle, il était d'autant plus important qu'elles se sentent reconnues et respectées dans leurs particularités.

Les représentations de *Traces* nous ont fourni une rétroaction intéressante et encourageante, les rencontres avec le public qui ont suivi les représentations nous ont donné des éléments intéressants à propos de la réception de la création par le public, ce qui complétait le cycle créateur. Le moment de la représentation, la rencontre entre acteurs et spectateurs est un instant éphémère, mais qui laisse des traces. On peut considérer le corps comme médiateur de la mémoire et de l'histoire à travers des sensations ; le moment du spectacle est un espace de dialogue et de rencontre qui provoque une réaction réciproque entre les corps. Le théâtre se transforme en canalisateur d'informations des thématiques, parfois lointaines aux spectateurs, mais reconnaissables par les sensations, provoquant une empathie avec les histoires abordées. Assister à *Traces* a déclenché chez certains spectateurs des questions, une réflexion, une curiosité, une empathie devant l'histoire de Gladys, Olga, Rayén ou Carmen. Le spectateur-témoin ayant reçu physiquement et rationnellement l'histoire, le théâtre a accompli sa fonction médiatrice. La puissance du théâtre est donnée dans la puissance du vécu. Dans ce cas, le théâtre ne se voit pas seulement comme un acte esthétique, mais également politique, capable d'exprimer les non-dits, et donner la parole directement aux citoyens communs.

Finalement, la question de l'encadrement de ce travail se pose : dans quel type de théâtre s'insère cette démarche de création? Est-ce un théâtre de mouvement ? Un théâtre documentaire ? Les textes de *Traces* étaient tirés des vrais témoignages ainsi que les gestes-clés utilisés. Créer à partir de la réalité sans la reproduire littéralement était une contrainte, notre point de vue devant rester imprimé comme une trace dans cette création.

Telle l'écriture sur papier, visible et permanente, notre écriture du corps devait se transformer en quelque chose évoquant les sensations latentes des spectateurs.

Papier/écriture/ visible = permanence

Corps/ écriture/ invisible = persistance

C'est ainsi que le théâtre récupère une fonction sociale qui le lie à l'histoire et à l'identité. À travers le contexte des femmes et du coup d'État, il raconte une réalité qui reste fréquemment dans l'ombre.

On dit fréquemment qu'un pays sans mémoire ne peut pas trouver son identité, peut-être est-ce la véritable raison pour laquelle je me suis proposé d'aborder la mémoire du corps comme source de création. Le cinéaste chilien Patricio Guzmán dit: « Yo creo que la memoria tiene fuerza de gravedad...siempre nos atrae....Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente, lo que no la tienen, viven en ninguna parte »⁶⁰ C'est ainsi que l'art, et en particulier le théâtre, peut apporter sa contribution.

⁶⁰ « Je pense que la mémoire possède une force de gravité... toujours elle nous attire. Ceux qui possèdent une mémoire sont capables de vivre dans la fragilité du temps présent, ceux qui n'en ont pas n'habitent nulle part... » « La nostalgia de la luz » (« La nostalgie de la lumière ») documentaire réalisé par Patricio Guzmán. Année 2010, France, Allemagne, Chili.

APPENDICE A

APPLICATION DE LA GRILLE D'ANALYSE

- A.1 Analyse Gladys
 - A.2 Analyse Olga
 - A.3 Analyse Rayén
 - A.4 Analyse Carmen
-

A.2

Analyse Gladys

Kinésphère Raison- pensée visible		Dynamosphère Émotion- intuition-expression invisible	
Corps	Espace	Effort	Shape
Actions prédominantes : Mouvement plutôt gestuel. Mouvements de la tête, des pieds, mouvements des mains et des doigts. Phrasé de mouvement : Unité simple Organisation des phrasés : successive. Initiation du mouvement : Distale et «mid-limb»(médiane) Utilisation du poids du corps : Dynamique, fonctionnel, passif. Centre de support : Centre de gravité (le bassin) fixe. Mobilité du haut et stabilité du bas. Colonne vertébrale plus ou moins mobile. Alignement dynamique et organisation du corps : Travail controlatéral des jambes. Support respiratoire : Fluide tandis que le corps en contradiction se voyait en rétention. Mécanique : Beaucoup de mouvements en flexion et extension.	Kinésphère : Petite (à quelques reprises avec les gestes d'interprétation, moyenne) Niveau : Moyen : position assise. Directions: Haut, bas avant. Dimensions: Sagittale Plans : Sagittale, verticale. Tensions spatiales : Mouvements centraux et périphériques (en particulier liés aux gestes d'interprétation, mouvements des mains très présents). Oppositions légères (épaules et hanches) Orientation du corps par rapport à l'observateur : Face ou diagonale.	Poids : Active du haut, retenu du bas du corps, sans distinction claire dans le léger ou lourd. Temps : Soutenu (au moment de se remémorer) et soudain (quand elle raconte quelque chose qu'elle a déjà clairement identifié) Espace : Direct et indirect en alternance. Flux : Libre dans sa narration, et contrôlé lorsqu'elle représente les gestes d'une autre personne dans le passé. État : Mobile. Car le Temps et le Flux sont les facteurs les plus présents Type de Phrasés : Impactifs et impulsifs	Attitude de la forme: Forme vis (<i>screw</i>) est la plus remarquée lors des gestes de narration, les formes épingle et mur se présentent plutôt lors les gestes d'interprétation. Flux de la forme: Présence permanente du «Shape flow», corps respirant en O dimension. Tracés de la forme: Quelques uns linéaires en flèche (<i>spoke like</i>), liés aux gestes d'interprétation. Plasticité de la forme : Présence en général, d'un mouvement qui sculpte l'espace de l'intérieur (<i>inner-shapping</i>), dans les gestes d'interprétation présence d'un mouvement tridimensionnel : (<i>shaping</i>) Qualités de la forme : Les actions de s'avancer-reculer (<i>advancing-withdrawing</i>) (dimension sagittale).

A.3

Analyse Olga

Kinésphère Raison- pensée visible		Dynamosphère Émotion- intuition-expression invisible	
Corps	Espace	Effort	Shape
<p>Actions prédominantes : Mouvements gestuels et posturaux, position contro latérale, jambe droite croisée, mains croisées. Mouvements réitérés de du bras et main droite. Légère inclinaison de la tête vers la droite. Accentuation des mouvements vers le bas. Elle soulève les épaules.</p> <p>Phrasé de mouvement : Mouvements d'unité simple</p> <p>Organisation des phrasés : Actions successives.</p> <p>Initiation du mouvement : Distale (poignet) et «mid-limb »(médiales-coudes).</p> <p>Utilisation du poids du corps : Actif, on observe un corps sans tension dans une «immobilité active». Transferts de poids fonctionnels (occasionnels, liés à un changement de thématique abordée).</p> <p>Centre de support : Centre de gravité retenu, centre de lévité mobile dans une immobilité.</p> <p>Alignement dynamique et organisation du corps : Travail controlatéral des jambes.</p> <p>Support respiratoire : Retenu.</p> <p>Mécanique : Mouvements en flexion et extension.</p>	<p>Kinésphère : Proche (gestes de narration) et moyenne (gestes d'action et interprétation) utilisant directions droit-gauche ; avant arrière.</p> <p>Niveau : Moyen, position assise.</p> <p>Directions : Avant-arrière, droite-gauche et sur place.</p> <p>Dimensions : Sagittale</p> <p>Plans : Sagittale (souligné par mouvement de tête, bras et mains), plans vertical et horizontal (associés aux gestes d'indication).</p> <p>Tensions spatiales : Mouvements centraux, périphériques et transverses. (épaules et hanches)</p> <p>Orientation du corps par rapport à l'observateur : Face ou diagonale</p>	<p>Poids : Léger (partie supérieure du corps), lourd (partie inférieure).</p> <p>Temps : Soutenu En alternance de soudain (liés aux gestes d'interprétation, moments très précis).</p> <p>Espace : Direct (lié aux gestes d'interprétation et indication), indirect (gestes de narration).</p> <p>Flux : Libre (gestes de narration), très contrôlé (gestes d'interprétation).</p> <p>Intention spatiale : Plus ou moins présente.</p> <p>Type de Phrasés : Impactifs (physiques et verbales). Prédominance du facteur temps.</p>	<p>Attitude de la forme : Forme vis (<i>screw</i>), soulignée par le croisement des jambes et mains, et torsion du tronc vers la droite.</p> <p>Flux de la forme : Présence du «Shape flow», et a quelques reprises (et très souligné) Inspiration (<i>growing</i>) et expiration (<i>shrinking</i>). Surtout avant d'exprimer quelque chose difficile.</p> <p>Tracés de la forme : Quelques mouvements comme un arc (<i>arc-like</i>), liés surtout aux gestes de narration.</p> <p>Plasticité de la forme : Présence d'un mouvement qui sculpte de l'intérieur (<i>inner shaping</i>)</p> <p>Qualités de la forme : La qualité prédominante : se refermer, attitude qui pouvait illustrer l'état du corps d'Olga, particulièrement au début de la conversation.</p>

A.3 Analyse Rayén

Kinésphère Raison- pensée visible		Dynamosphère Émotion- intuition-expression invisible	
Corps	Espace	Effort	Shape
<p>Actions prédominantes : Mouvements gestuels, mouvements concernant mains, bras (croiser, mouvements circulaires), corps statique (surtout la première rencontre), tête inclinée vers la droite, jambes et pieds croisés ou en parallèle.</p> <p>Phrasé de mouvement : Mouvements en unité simple</p> <p>Organisation des phrasés : actions successives, moments de pause (très posturale).</p> <p>Initiation du mouvement : Distale (mains, poignets), «mid-limb» (médiale-coudes).</p> <p>Utilisation du poids du corps : Fonctionnel (transfert de poids position assise vers l'avant - l'arrière et à droite-à gauche).</p> <p>Centre de support: Centre de gravité, centre de lévité assez retenu (dans la deuxième entrevue centre de lévité plus mobile et légère).</p> <p>Alignement dynamique et organisation du corps : Connexion ceinture scapulaire-doigts. Travail controlatéral des jambes.</p> <p>Support respiratoire : Retenu.</p> <p>Mécanique : Mouvements en flexion et extension.</p>	<p>Kinésphère: Proche, et dans la deuxième entrevue, on remarque une amplitude de mouvements (kinésphère moyenne).</p> <p>Niveau : Moyen (assise).</p> <p>Directions : Avant-arrière.</p> <p>Dimensions : Sagittale.</p> <p>Plans : Sagittale, horizontale (gestes d'action surtout pendant la deuxième entrevue)</p> <p>Tensions spatiales : Mouvements centrales et périphériques.</p> <p>Orientation du corps par rapport à l'observateur. Face ou diagonale</p>	<p>Poids : Dissocié. Pour le bas du corps (tronc et jambes), en sachant que l'action de se tenir en position assise demande un contrôle du Poids, nous avons eu une sensation permanente de Poids passif. Pour bras et mains (et le haut du corps dans la deuxième entrevue), poids léger ; pour les postures : lourd.</p> <p>Temps : Soutenu Clairement on voit «d'énergie dans le temps» (immobilité active).</p> <p>Espace : Direct (gestes d'action et interprétation), indirect (narration)</p> <p>Flux : libre (gestes de narration), contrôlé (pour les gestes d'interprétation et indication), dans les deux cas, fortement soulignés par mouvements de bras et mains, pas particulièrement présent dans le reste du corps.</p> <p>Les phrasés : Uniforme.</p> <p>Les états : Prédominance des facteurs poids et temps indiquant un état proche.</p>	<p>Attitude de la forme: Indices de forme balle (ball) et épingle (<i>pin</i>).</p> <p>Flux de la forme: «Shape flow», corps respirant 0 dimension. Des moments marqués d'expiration (<i>shrinking</i>).</p> <p>Tracés de la forme: Pas présents de manière évidente.</p> <p>Plasticité de la forme: Présence des mouvements tridimensionnels ou qui sculptent l'espace (<i>shaping</i>)</p> <p>Qualités de la forme : Qualités dynamiques prédominantes action de s'avancer-reculer (<i>advancing-withdrawing</i>). Affinité avec l'Effort temps et dimension sagittale.</p>

A.4 Analyse Carmen

Kinésphère Raison- pensée visible		Dynamosphère Émotion- intuition-expression invisible	
Corps	Espace	Effort	Shape
<p>Actions prédominantes: Mouvements plutôt gestuels et posturaux, immobilité assez permanente du corps, mouvements isolés et précis de quelques segments : doigts, mains, tête (qui s'incline vers la droite). Regard important et expressif. Jambe gauche croisée sur jambe droite, pied gauche dessinant petits cercles. Elle rit beaucoup.</p> <p>Phrasé de mouvement : Unité simple</p> <p>Organisation des phrasés : action successive.</p> <p>Initiation du mouvement : Distale (mains)</p> <p>Utilisation du poids du corps : Corps dynamique malgré son immobilité, pas de transfert de poids.</p> <p>Centre de support: Centre de gravité et lévité retenus.</p> <p>Alignement dynamique et organisation du corps : Travail controlatéral des jambes.</p> <p>Support respiratoire : Intégrant le haut et le bas.</p>	<p>Kinésphère : Très petite. Ses mouvements sont subtils, à petite échelle.</p> <p>Niveau : Moyen (assise).</p> <p>Directions : Segments mains et tête travaillent les directions, haut- bas , avant -arrière.</p> <p>Dimensions : Sagittale, horizontale.</p> <p>Plans : Sagittale, horizontale.</p> <p>Orientation du corps par rapport à l'observateur : Toujours de face.</p>	<p>Poids : Léger (doigts, mains (tracés aériens), lourd (posture et mouvements isolés du tronc). Quand elle touchait son visage ou son corps, le poids des mains et doigts devenait lourd. Un aspect intéressant : on a retrouvé un poids dans son rythme respiratoire.</p> <p>Temps : Soutenu en permanence.</p> <p>Espace : Alternance de direct et indirect, déterminés principalement par le regard.</p> <p>Flux : Contrôlé (gestes d'action)</p> <p>État : «Proche», car les facteurs poids et temps ont été remarqués.</p> <p>Phrasé : Impactif à certains moments, soulignés par un léger mouvement de la main droite et une inflexion de la voix.</p>	<p>Attitude de la forme: Forme vis (<i>screw</i>) soulignée par croisement jambes et mains.</p> <p>-Flux de la forme: «Shape flow», corps qui respire en dimension 0. Inspiration (<i>growing</i>) et expiration (<i>shrinking</i>) en profondeur (je le relie à la «douleur de l'âme»)</p> <p>Tracés de la forme: Pas présents de manière évidente</p> <p>Plasticité de la forme: Présence des mouvements qui sculptent l'espace intérieur (<i>inner- shapping</i>)</p> <p>Qualités de la forme : Action de se déployer-se renfermer, (<i>widening- enclosing</i>). Qualités engagées dans le corps, affinité avec l'effort espace et la dimension horizontale.</p>

APPENDICE B

LE MATÉRIEL

B.1 Quelques gestes

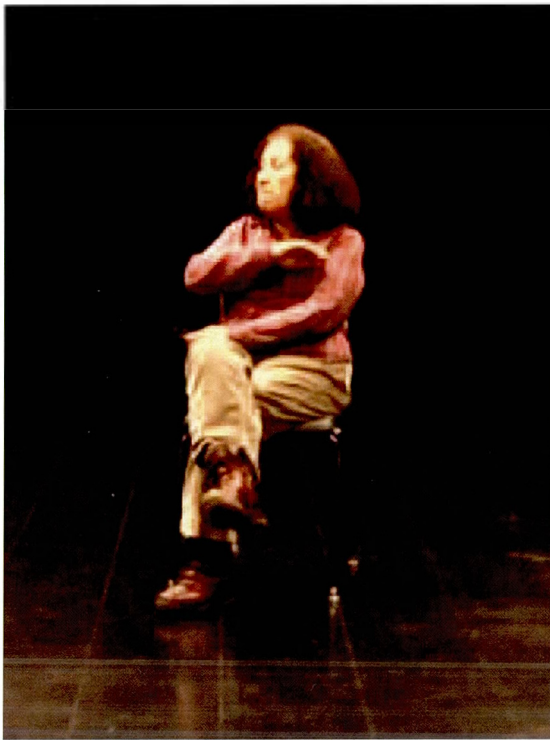


Fig. B.1 Olga: « Él no aceptaba » (« Il n'a jamais accepté... »): geste de narration.



Fig. B.2 « Qué susto! » (« Quelle peur! ») : geste d'action.



Fig. B.3 Gladys: « Ándate con cuidado cabrita..», (« toi fais attention ») : geste d'interprétation.

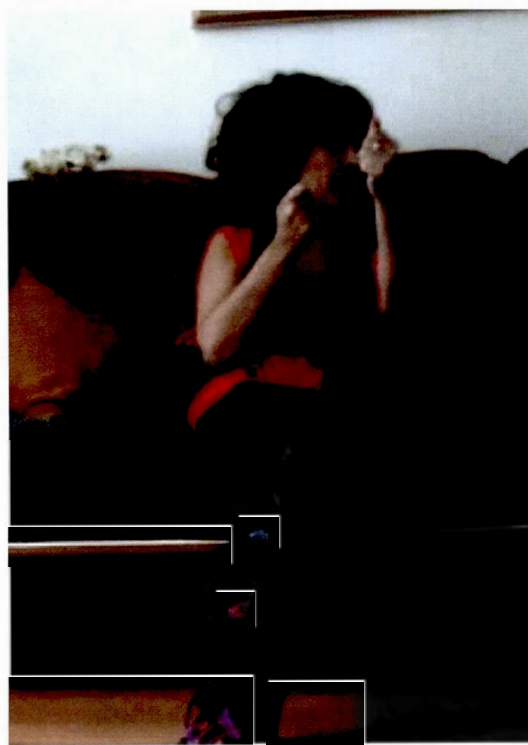


Fig B.4 « Les militaires dans ma rue » : geste d'interprétation.

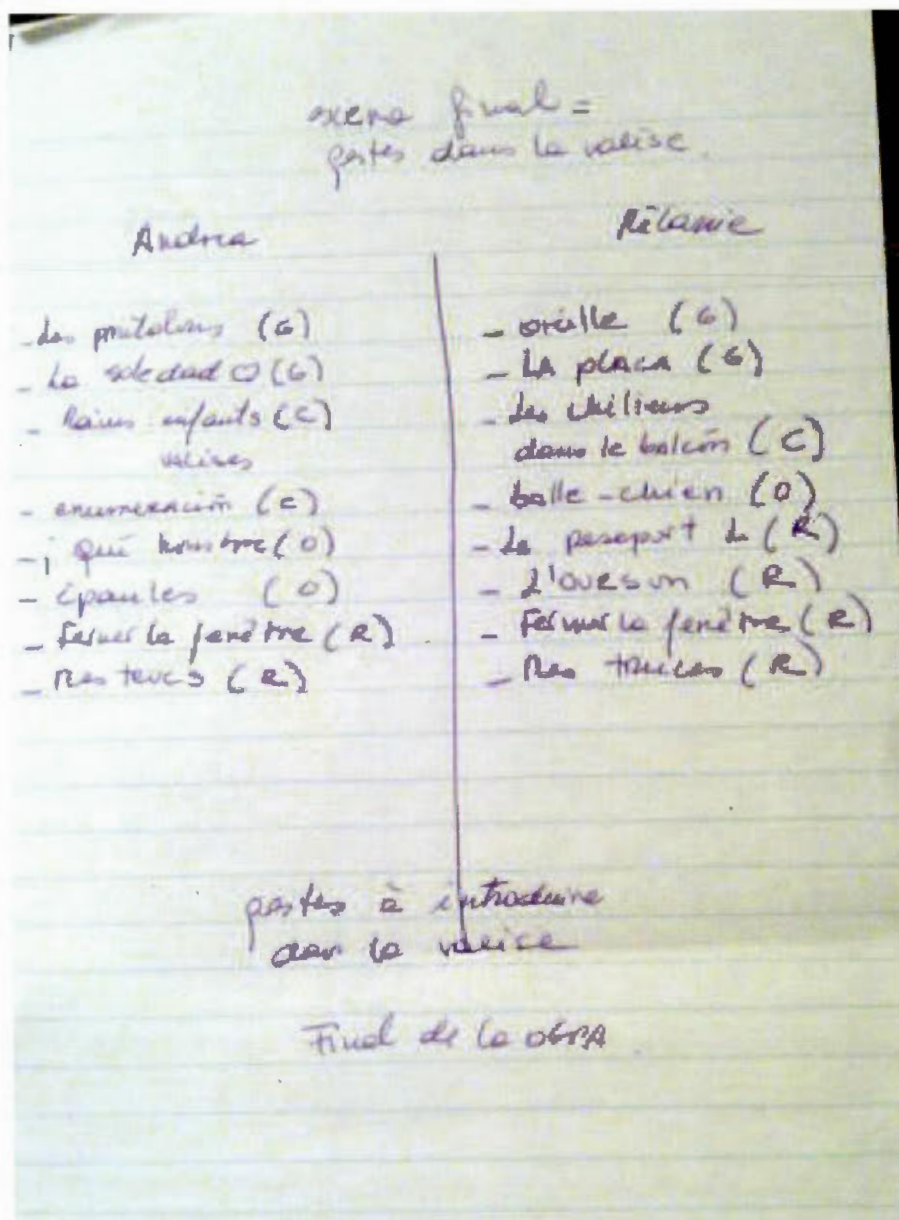


Fig B.6 Gestes pour la scène finale

B.3 Chronophotographie

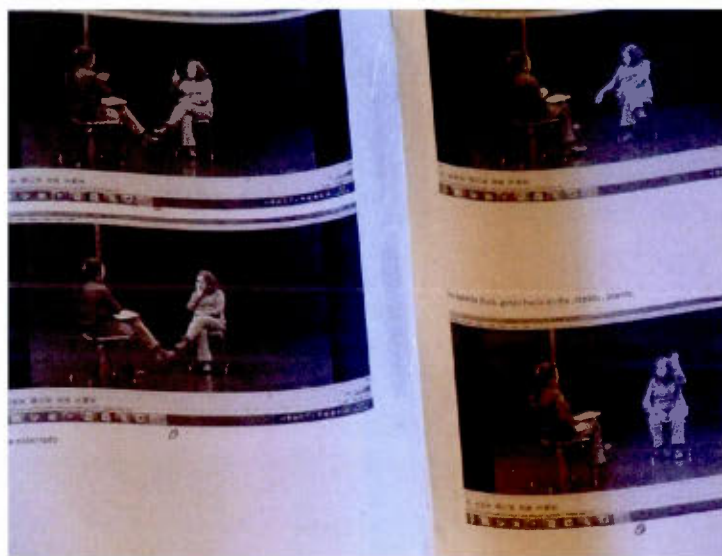


Fig B.7, B.8 et B.9 Chronophotographie tirée des entrevues

APPENDICE C

LA TRADUCTION DU MATÉRIEL

C.1 Espace scénique

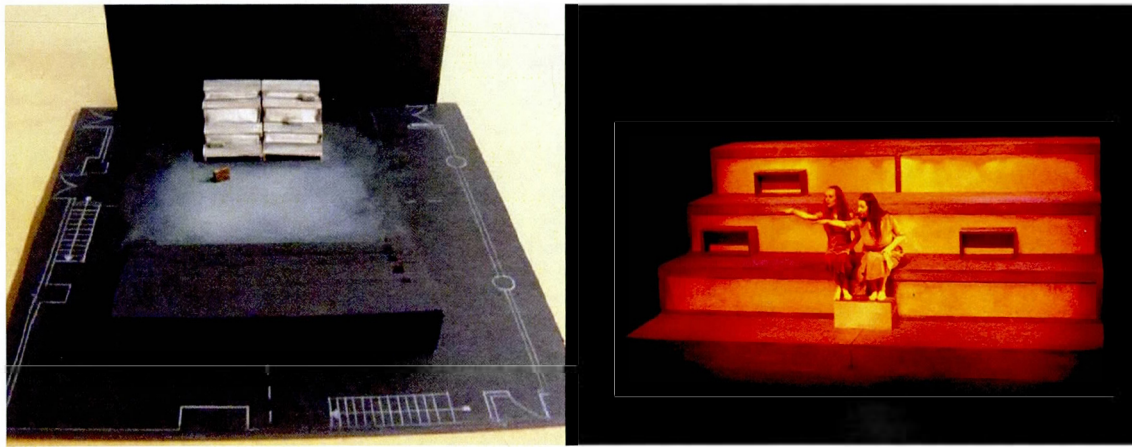


Fig C.1 et C.2 Les gradins, conception de Fauve Paradis et Sabrina Gagnon-Dublois

C.2 Les images



Fig. C.3 Travail avec les projections



Fig. C.4 Travail avec les projections



Fig. C.5 Travail avec les projections



Fig. C.6 Travail avec les projections

APPENDICE D

EXEMPLE DE TRADUCTION D'UN EXTRAIT

D.4 Observation et analyse exhaustive d'un fragment, deuxième entrevue Gladys (entre les 28:08 et 29:45 minutes)

Moments :

a. Mouvement oreille : Geste de narration, c'est un mouvement directionnel de la main gauche vers le haut et à droite en direction de la partie droite du visage. Les doigts touchent l'oreille droite - initiation distale - le bras droit est tendu et posé sur les jambes. Le corps (tronc et jambes) est en position vis, permanente pendant le récit de cet épisode. Le regard est indirect (action physique de se toucher l'oreille, action mentale de se souvenir). Son accent est impulsif, dans un Temps soutenu qui se régénère à chaque « toucher ».

b. Mains actives : Geste de narration, où la main droite produit un mouvement directionnel vers l'avant, d'initiation distale, dans la petite Kinésphère puis un mouvement directionnel vers l'arrière. Un accent impactif se régénère à chaque fois. Le Temps est rapide, l'Espace direct, le Flux libre et le Poids léger. Le même mouvement, avec des trajets plutôt circulaires, utilisant le plan sagittal et un Espace indirect, va se répéter avec les deux mains en alternance. Ce sont des actions plus rapides, diminuant la taille de la Kinésphère. Ensuite, les mains se joignent, paume contre paume, doigts croisés, bras posés sur la jambe droite (ce mouvement s'effectue en Unité simple, temps soutenu, avec un regard indirect suivi d'une immobilité). Ensuite, le mouvement des mains recommence, mais cette fois les trajets sont d'avantage en direction haut-bas et avant-arrière que circulaires.

c. Lancer le papier : gestes d'interprétation et d'indication. La main droite effectue un mouvement directionnel vers l'avant, avec un accent impactif, Temps soudain, Flux contrôlé et Espace direct, le reste

du corps restant dans une immobilité soutenue. Premier geste d'interprétation pendant le récit, quand Gladys reproduit les gestes et le corps de l'agent.

La deuxième action correspond à un geste d'indication : en racontant comment l'homme lui a fait parvenir un papier à travers une petite fenêtre, elle montre l'Espace. Avec ses index, elle dessine la fenêtre par des mouvements directionnels traçant un demi-cercle, le mouvement se répète quatre fois successivement et s'effectue avec Poids léger, Temps rapide, Espace indirect et Flux semi-contrôlé. Puis elle effectue le geste d'interprétation de lancer le papier.

d. Succession de gestes de narration : action du pied droit qui bouge avec des petits mouvements de haut en bas et de la main droite qui bouge à partir des doigts, provoquant des mouvements d'initiation distale, successifs, directionnels vers l'avant et l'arrière, soulignant les dimensions horizontale et verticale. On retrouve aussi l'action d'énumérer avec les doigts. Pour toutes les actions décrites, nous avons reconnu un Poids léger, un Flux libre, un accent impactif.

e. « Haz tu trabajo no más tú »: geste d'interprétation. Elle s'approprie la parole et le corps de son interlocuteur par la voix et avec un geste précis de la main, accompagné d'un engagement du tronc, c'est un mouvement « intégré » (geste et posture ensemble), très significatif. La main exécute un mouvement directionnel vers l'avant, qui agrandit sa Kinésphère, le geste commence à partir de l'index, se déplace dans un Temps rapide, un Espace direct, un Flux contrôlé et, avec la même dynamique, la main revient en arrière. La transformation du mouvement se fait sous forme de flèche, mettant en évidence une présence de mouvements directionnels correspondant au Shape comme Shape. Cette action très précise s'accompagne du texte « tu haz tu trabajo no más », l'engagement vocal est dynamique et similaire aux mouvements. Suit un court moment de répit, un temps soutenu, sous forme d'énergie dans le temps (ce qui construit un mouvement « ombré »).

f. Mouvements accentués de narration : Nous retrouvons la même succession de gestes de narration (comme dans d), mais avec une Kinésphère plus grande et des accents plus marqués. L'évolution du phrasé de mouvement acquiert une énergie et vitesse croissante.

g. « La plaque d'identification » : gestes d'interprétation. Elle utilise sa main droite dans un mouvement directionnel planal comme un arc (2D), dirigé vers soi-même, d'initiation distale. Puis, elle opère le mouvement inverse, vers le haut et vers l'avant, dans une ligne courbe dessinant un demi-cercle. Cette séquence s'effectue à trois reprises avec un Poids léger, un Temps soutenu qui se renouvelle, un Espace indirect. Puis, la main effectue un mouvement directionnel vers l'avant, dans un temps rapide et accentué de manière impactive, avec Flux contrôlé, Espace direct et une amplification de la Kinésphère. Elle mime avec le pouce et l'index une carte que le personnage tenait à la main, elle tient le geste pendant quelques secondes.

h.-« La menace » : Répétition (comme dans d) du geste de la main droite avec l'index vers l'avant dans un mouvement directionnel vers l'avant, d'initiation distale, avec Temps rapide, accent impactif (qui se répète deux fois), Espace direct, Flux contrôlé. Le reste du corps est soutenu, avec une amplitude de la Kinésphère par rapport aux autres mouvements.

D.5 Transcription texte Gladys CNI fragment d'entrevue:

Una de las cosas que más me marcó y que me hizo comprender que yo tenía que salir de Chile fue en una ocasión cuando yo estoy trabajando, yo vendía bonos médicos en FONASA.

Entre la gente que estaba en fila llega un tipo... y me tira la receta, me la lanza por entremedio del pedacito que había abierto de vidrio... Me la tira...

Pero bueno yo no le tomé mucha importancia porque la gente a veces anda atravesada y yo tenía mucha paciencia frente a esas cosas.

Y le hago preguntas propias de mi trabajo., en qué nivel lo quería, en qué clínica era por último, pero el tipo me contestaba súper mal...

Me decía que qué me importaba a mí...

Yo le decía que tenía que saber el nombre de la clínica para poder hacer el cálculo... entonces... Él me decía: « haz tu trabajo nomás tú ».

Bueno, finalmente para no complicarme te dije: « bueno le voy a dar los tres valores que hay »... Qué sé yo.. Entonces él me interpela, me dice que qué me pasa... que tengo yo...

«Yo estoy cumpliendo mi trabajo y usted está siendo agresivo». Él saca una placa de un bolsillo de dentro de su chaqueta me la muestra por el vidrio y me dice «ándate con cuidado cabrita soy de la CNI y te tengo entre ojo»... Me amenaza con el dedo.

Y pesca la receta ,mete la mano y se la lleva..

Me asusté, leí la placa pero no pude captar el nombre.

El público se echó para atrás, se asustaron, frente a la palabra CNI recularon... « aquí va a pasar algo ».

Mi corazón iba a mil por hora, mucha impotencia, ganas de llorar, no quería seguir trabajando.

Mis compañeros y los clientes dijeron la señorita no ha hecho nada...

Tuve que seguir trabajando...

Yo tiritaba....luego vino la pausa...

Mi corazón tiritaba a mil por hora...

D.6 Texte référence pour la mise en scène

Séquence Gladys CNI 1 fois au complet sur les gradins (gestes sélectionnés et retravaillés).

Andrea une deuxième fois, secteur plancher et Mélanie commence le texte :

M :(intégrant gestes sélectionnés)

Il y a eu un événement qui m'a vraiment marquée..Et qui m'a fait comprendre que je devais sortir du Chili...Je travaillais..Je vendais des bons médicaux FONASA.

Dans les gens qui attendent en file, arrive un homme... (action de donner le papier, geste c.), position les deux femmes face au public. (travail sur l'espace public(T.Hall))

M : quel est le nom du médecin?

A : (silence, geste épaules)

M: dans quelle clinique?

A: Qué te importa a ti?..

M : Monsieur..je dois savoir le nom de la clinique pour pouvoir faire le calcul...

A: Tu haz tu trabajo no más....(geste e))

M : Bon...alors, je vous donne les trois valeurs qu'il y a. Je ne sais pas moi..

A: A ti que es lo que te pasa oye?

M : Moi? Je fais mon travail c'est vous qui êtes agressif...

A : Ándate con cuidado cabrita, soy de la CNI, te tengo aquí (.o en el ojo..) (gestes f), g),h)

M et A : (en reculant, Effort temps soutenu, poids lourd, flux très contrôlé)
CNI.....CNI....Centrale nationale d'intelligence...mais pour quoi? J'ai rien fait moi.

M : Il m'a fait peur, j'ai lu la carte, mais je n'ai pas pu capter le nom. Mon cœur battait à cent mille à l'heure, beaucoup d'impuissance, envie de pleurer...je ne voulais pas continuer à travailler...Il fallait que je continue à travailler.

Moment d'immobilité, Énergie dans le temps, avant de passer à la scène suivante.

BIBLIOGRAPHIE

- Allende, I. (2003). *Mon pays réinventé*. Paris: Grasset.
- Autant-Mathieu, M. C. (2007). *La ligne des actions physiques : répétitions et exercices de Stanislavski*. Vic-la-Gardiole France : l'Entretemps éditions.
- Banu, G. (1995). La langue ou l'autre du corps. Dans T. Richards (dir.), *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques* (p. 11-20): Actes Sud.
- Barba, E. (2000). Le corps crédible. Dans O. Aslan (dir.), *Le corps en jeu* (p. 251-262): Paris Editions du CNRS.
- Barba, E. (2008). *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier, France : Entretemps ; Holstebro, Danemark : International School of Theatre Anthropology.
- Bartenieff, I. (1970). *Four adaptations of effort theory in research and teaching*. New York Dance Notation Bureau.
- Bernard, M. (2002). De la corporéité fictionnaire. *Revue internationale de philosophie*, 4(222), 523-534.
- Bernard, M. j. (1995). *Le corps*. Paris : Éditions du Seuil.
- Berthoz, A. (2008). *Le sens du mouvement*. Paris : Odile Jacob.
- Birdwhistell, R. L. (1968). L'analyse kinésique. *Langages*, 101-106.
- Blaya, C. (2000). *Femmes et dictature : être Chilienne sous Pinochet*.
- Brousse, M. (2007). *Votre corps a une mémoire*. Paris : Fayard.
- Damasio, A. R. (1999). *Le sentiment même de soi corps, émotions, conscience*. Paris O. Jacob.
- de Marinis, M. (2008). Au travail sur les actions physiques: la double articulation. Dans E. Barba (dir.), *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (p. 182-185): Montpellier, France : Entretemps ; Holstebro, Danemark : International School of Theatre Anthropology.
- Dearrault-Harris, I. (2000). Contribution à l'analyse sémiotique de la gestualité mimique. Dans O. Aslan (dir.), *Le corps en jeu*: Paris Editions du CNRS.
- Debray, R. (2003). Entretien avec Salvador Allende. Dans E. Castillo (dir.), *Chili, 11 septembre 1973, la démocratie assassinée : récits et témoignages*: Paris : Le Serpent à plumes ; Issy-les-Moulineaux : Arte.
- del Pozo, J. (2009). *Les Chiliens au Québec : immigrants et réfugiés, de 1955 à nos jours*. Montréal: Montréal : Boréal.
- Dictionnaire de la danse*. (2008). Paris : Larousse.
- Diéguez Caballero, I. (2002). Viaje a la máscara. Notas de un taller. *Revista Apuntes. Escuela de Teatro UC*, 122(2 Semestre), 112-123.
- Duret, P. (2003). *Le corps et ses sociologies*. Paris : Nathan.
- Fast, J. (1971). *Le langage du corps*. Paris Stock.
- Filloux, J. C. (1965). *La mémoire*. Paris Presses Universitaires de France.
- Fink, N., et Heimberg, C. (2008). Transmettre la critique de la mémoire Dans H.-M. Carola, L.-Y. Marie & M. Cristina (dir.), *Culture et mémoire : représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*: Palaiseau : Ecole polytechnique.
- Grotowski, J. (1971). *Vers un théâtre pauvre textes et interviews de J. Grotowski, de Eugenio Barba et autres*. Lausanne La Cite.
- Habib, A. (2007). En le temps des ruines, histoire et mémoire de l'année zéro, de Rossellini à Godard. Dans P. Despoix & C. Bernier (dir.), *Arts de mémoire : matériaux, médias, mythologies* :

- Colloque international Max et Iris Stern*. Montréal: Musée d'art contemporain, Direction de l'administration et des activités commerciales.
- Hall, E. T. (1971). *La dimension cachée*. Paris Éditions du Seuil.
- Hodgson, J. (1990). *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban essai*. Paris Actes Sud.
- Joxe, A. (2003). Le Chili et la violence, une anthropologie de la patrie sociale. Dans E. Castillo (dir.), *Chili, 11 septembre 1973, la démocratie assassinée : récits et témoignages*: Paris : Le Serpent à plumes ; Issy-les-Moulineaux : Arte.
- Kalfon, P. (2003). Ce mardi 11 septembre 1973, . Dans E. Castillo (dir.), *Chili, 11 septembre 1973, la démocratie assassinée*: Paris : Le Serpent à plumes ; Issy-les-Moulineaux : Arte.
- Laban, R. v. (1994). *La maîtrise du mouvement essai*. Paris Actes Sud.
- Laban, R. v. (2003). *Espace dynamique*. Bruxelles : Nouvelles de danse.
- Le Breton, D. (2002). *La sociologie du corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Le Breton, D. (2008). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lecoq, J. (1987). *Le Théâtre du geste mimes et acteurs*. Paris Bordas.
- Lecoq, J. (1997). *Le corps poétique un enseignement de la création théâtrale*. Paris Actes sud-Papiers.
- Lexis : Larousse de la langue française*. (2002). Paris : Larousse/VUEF.
- Lira, E. (2008). La vida como sobreviviente. Las secuelas de la dictadura en sus víctimas. Dans R. Sagredo & C. Gasmuri (dir.), *Historia de la vida privada en Chile*. Santiago: Taurus.
- Mattelart, A., et Mattelart, M. (2003). Un escalier pour le tonnaïr. Dans E. Castillo (dir.), *Chili, 11 septembre 1973, la démocratie assassinée : récits et témoignages* (p. 65-88): Paris : Le Serpent à plumes ; Issy-les-Moulineaux : Arte.
- Meriño, M. (2006). Flor de la Chamiza *Pequeño mundo*.
- Michel, M. (1995). *La danse au XXe siècle*. Bordas Paris.
- Moine, C. (2007). Souvenirs, mémoire et deuil. Le cycle de Wittstock du documentariste est-allemand Volker Koepp. Dans P. Despoix & C. Bernier (dir.), *Arts de mémoire : matériaux, médias, mythologies : Colloque international Max et Iris Stern: actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal*. Montréal: Musée d'art contemporain, Direction de l'administration et des activités commerciales.
- Nicolas, S. (2000). *La mémoire humaine une perspective fonctionnaliste*. Paris ; Montréal L'Harmattan.
- Oida, Y. (1998). *L'acteur invisible*. Arles Actes Sud.
- Pailhous, J., et Bonnard, M. (2000). L'espace locomoteur: intégration sensorimotrice et cognitive. Dans O. Aslan (dir.), *Le corps en jeu et al*: Paris Editions du CNRS.
- Pavis, P. (Dir.) (2002). Paris : A. Colin.
- Perret, J. (1987). Entretien avec Jean-Luis Barrault. Dans J. Lecoq (dir.), *Le Théâtre du geste mimes et acteurs*: Paris Bordas.
- Petit, L. (2006). *La mémoire*. Paris : Presses universitaires de France.
- Pierron, A. (Dir.) (2002). *Langue du théâtre*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions.
- Rebolledo, L. (2006). *Memorias del desarraigo*. Santiago: Catalonia.
- Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- Sagredo, R. (2009). Cuerpo y seducción en Chile colonial o la hospitalidad como compensación. Dans A. Góngora & R. Sagredo (dir.), *Fragmentos para una historia del cuerpo en Chile* (p. 257-284): Aguilar, Chilena de ediciones S.A.

- Salinas, H. (1996). *Kalimba Arriesgaré la Piel*.
- Schechner, R. (2008). Le training dans un perspective interculturelle. Dans E. Barba (dir.), *L'énergie qui danse : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale* (p. 271-272): Montpellier, France : Entretemps ; Holstebro, Danemark : International School of Theatre Anthropology.
- Sellami-Vinas, A.-M. (1999). *L'écriture du corps en scène une poétique du mouvement*. (Thèse (D. en lettres et sciences humaines)--Université de Paris I, Panthéon-Sorbonne, 1999).
- Stanislavski, K. (1986). *La formation de l'acteur*. Paris Pygmalion.
- Taubira, C. (2006). Le droit à la mémoire. *Cités*, 1(25), 164-168. doi: 10.3917/cite.025.0164.
- Traverso, E. (2005). *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*. Paris : Fabrique éditions.
- Tremblay, M. (2008). *Définition partielle des concepts de kinésphère et de dynamosphère comme outils d'interprétation en danse contemporaine [ressource électronique]*. (Thèse (M. en danse)--Université du Québec à Montréal, 2007.).